J. A. Lux

Das neue Kunstgewerbe in Deutschland

DAS NEUE KUNSTGEWERBE IN DEUTSCHLAND

VON JOS. AUG. LUX

LEIPZIG 1908. VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Umschlag und Innentitel dieses Buches nach Entwürfen von Prof. Peter Behrens. Den Druck in alter Schwabacher besorgte die Offizin Julius Klinkhardt in Leipzig

THE GETTY CENTER

Vorwort.

Das Objekt des Buches ist die Schilderung der zehnjährigen Entwicklung des Kunstgewerbes seit 1897/98 und aller bedeutsamen Erscheinungen, die in dieser interessanten Epoche in Deutschland bestimmend hervortreten.

Das Jahr 1897/98 ist keineswegs der Beginn der modernen Bewegung, so wenig wie das Jahr 1908 der Abschluß ist. Vielmehr gehen viele Jahre oder Jahrzehnte innerer Gärungen voraus, einzelne Anläufe, persönliche Beispiele von Heroismus, Eroberer- und Märtyrertum, die sich wiederholen, bis es auf der ganzen Linie lebendig wird und die Welle hereinbricht.

Das war um diese Zeit, als die Welle sichtbar wurde, die das Niveau von unten auf emporhob. Einige Sturmjahre waren vorausgegangen, die Zeichen von Paris, Dresden und München gegeben, als die lang vorbereitete innere Revolution schließlich in die äußere Erscheinung trat. Das ist dann der offizielle Beginn einer neuen Epoche, obzwar ihre Wurzeln weit hinten liegen, deren Verzweigung zurückzuverfolgen zunächst nicht meine Absicht war. Der genannte Zeitpunkt aber brachte die umfassenden sichtbaren Bestätigungen der künstlerischen Umwälzungen, die Künstlerzusammenschlüsse in München, in Wien und in Dresden, das Erscheinen der Kunstzeitschriften als Scheinwerfer der neuen Stilgedanken, die Gründungen von Werkstätten auf der neuen geistigen Grundlage. 1901 überraschte Darmstadt mit den ersten Beispielen abgerundeter einheitlicher Leistungen, die Architektur und Innenausstattung aus einem Gusse vollendeten. Es war ein Höhepunkt, trotz der Entwicklungsfähigkeit, die auf reifere Früchte hoffen ließ. Im Prinzip aber war das große Beispiel gegeben, und die folgenden Jahre brachten

kein Ereignis von annähernder Bedeutsamkeit. Fast scheint es, als ob die Welle zu kurz gewesen wäre. Ein großer Teil der Kräfte sank alsbald zurück in das bequeme Stilbett der Überlieferung, und alles schrie nach Anpassung. Einige siedelten sich bei Biedermeier an, andere bereiteten sich in der sogenannten Heimatkunst ein bequemes Nest, und wieder andere hatten ein Spezialgebiet in der Kunstgeschichte gewählt und eine seltsame Art von moderner „Umwertung" unternommen. Heute, nach knapp zehn Jahren, ist die Mehrheit der einstigen Stürmer auf ein paar Dogmen geeinigt.

Die Generation, die, von einer solchen Woge getragen, ans Ruder kam, wird dieses fruchtbare Ereignis nicht zum zweitenmal erleben. Der Strom läuft nicht zum Berge zurück. Zu ängstlich war das beteiligte Kapital und die beteiligte Kraft, und zu früh wurde diese keimkräftige Lebenswelle auf den Sand geleitet und verebnet. Kaum in drei Generationen speichert sich die Kraft zu einer solchen eruptiven Fruchtbarkeit, die in zehn Jahren geistiger Produktion für hundert Jahre Stoff vorsorgt. Die Arbeitsjahre der allseitigen Anwendung erscheinen nun als die Zukunft und als die Fortsetzung der allzu früh kalmierten modernen Bewegung, die an Breite und Seichtheit zugezugenommen, in flachen Ufern gemächlich verläuft.

Die historischen Stile sind nur umfrisiert, keineswegs überwunden. Bei den Meisten hat's nicht weiter gereicht.

Ich grüße Jene, die Kraft und Mut besessen, ihr Selbst im Einklang mit dem modernen Leben zu behaupten und die Welt mit den seltenen Beispielen der schöpferischen Zuversicht zu beglücken.

Dresden, Frühlingsanfang 1908.

Joseph Aug. Lux.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort III
Der Weckruf des Pan 1
Die Erneuerung des Kunsthandwerks in England. 32
Die Erneuerung der Ornamentik 70
Wiens heiliger Frühling 88
Deutsche Werkstätten. München und Dresden 116
Bruno Paul 137
Richard Riemerschmid 144
Hermann Obrist 149
Bernhard Pankok 156
Josef M. Olbrich 165
Peter Behrens 171
Paul Schulze-Naumburg 178
Zehn Jahre Kunstunterricht 189
Die Ausstellungen 203
Architektur 213
Die gewerblichen Künste im Umkreis der Architektur 231
Industrie und Kunst 341

Der Weckruf des Pan.

Pan hieß die Zeitschrift, die seit dem Jahre 1895 die geistige Bewegung in den Jahren vor dem Erwachen des Kunstgewerbes einleitete und das Erscheinen der Modernen vorbereiten half. Das Programm, das die Sezessionen verwirklichten, hatte der Pan vorgebildet. Von Meier-Gräfe, dem unruhigen Entdeckungsreisenden im Kunstland, begründet, hielt der Pan fleißig Umschau nach allen modernen Regungen, die freilich der Hauptsache nach in der Literatur, in der Plastik und in der Malerei behorcht wurden. Es entsprach Meier-Gräfes internationaler Beweglichkeit vorzüglich, die Vorgänge im Ausland wahrzunehmen, aus denen Deutschland Anregungen schöpfen konnte. Das hatte natürlich sein Gutes, denn überall im zivilisierten Ausland hatte es sich früher geregt. Deutschland trat zuletzt in die moderne Bewegung ein, wenngleich mit nie und nirgend gesehener Intensität. Daß sich der moderne Gedanke in Deutschland mit solcher Heftigkeit verbreitete, ist dem Pan zu danken, der in den Jahren vor dem Ausbruch der künstlerischen Revolution die Seelen für den zündenden Gedanken empfänglich machte. Meier-Gräfe, unheimlich gewandt und mit feinem Geruch begabt, Ästhetiker, Literat, Liebhaber und Geschäftsmann in einem, folgte seinen Instinkten. Er hatte in den Zeiten der Gärung eine Mission zu erfüllen. Er glich einem geschickten Perlenfischer, der, so oft er in die Tiefe taucht, etwas Glänzendes, Kostbares in die Höhe bringt. Was ihm auf seinen Entdeckungsfahrten oder Eroberungszügen in den Wurf kam, hielt er fest, und es ist sein Verdienst, daß er viele, die einsam und in Dunkelheit standen, damals ans Licht gezogen hat. Wenn es nach ihm gegangen wäre, hätte er schon damals in Berlin das Maison

moderne ins Leben gerufen, eine Art modernes Kaufhaus, das er es tatsächlich einige Jahre später in Paris begründete. Dort hatte bereits ein Anderer vor ihm, Herr S. Bing, als Japanliebhaber bekannt, ein modernes kunstgewerbliches Kaufhaus, die „Art nouveau", eröffnete und der modernen Bewegung als erster Stützpunkt unmittelbar vor dem Eintritt in Deutschland gedient. Meier-Gräfe kam mit seinem geschäftlichen Unternehmen in Paris zu spät. Die Schlacht war im Oktober 1896 bei Bing geschlagen und selbst dieser Sieg war keine Eroberung. Auch S. Bing hatte eine Mission, die aber nicht auf dem Gebiet der geschäftlichen Erfolge lag. Bings moderne Ausstellung im Oktober 1896 war das erste Lebenszeichen der modernen kunstgewerblichen Bewegung, die gerade den Umweg über Paris nehmen mußte, weil damals noch Deutschland gewohnt war, jede Anregung von dorther zu empfangen. Aber während die moderne kunstgewerbliche Bewegung in Deutschland zu nationaler Bedeutung emporwuchs, hatte sie in Frankreich nur den vorübergehenden Bestand einer Mode, die mit den nationalen Voraussetzungen der Franzosen nicht verschmelzen konnte. Daraus erklärt sich der nachmalige geschäftliche Mißerfolg beider verdienstlichen Unternehmen, während ähnliche Gründungen in Berlin bestehen konnten. Vielleicht war es dieser internationale Händlerinstinkt, der Meier-Gräfe mit den anderen Mitgliedern der Pan-Genossenschaft in Zwiespalt brachte, und infolgedessen Meier-Gräfe schon im ersten Jahr von dem Pan-Unternehmen zurücktrat. Denn im Pan hatte sich gleichzeitig mit dem von Meier-Gräfe vertretenen internationalen Grundzug eine ausgesprochene Richtung zur Hebung der nationalen Kultur entwickelt, die von der Beobachtung und Prüfung des heimischen Lebens ausging. Kurzum, der Pan hatte sich alsbald die Aufgabe

gestellt, ein deutsches Kunstblatt zu werden. Es heißt die Gefahr, nur erlesene Kost für einige Feinschmecker zu bieten und darüber eine notwendige nationale Kulturarbeit zu versäumen, sei früh genug erkannt und vermieden worden. Der Pan sollte kein internationales Organ werden, das von Japan, Newyork und allen Kulturzentren Europas das beste, was in Kunst und Literatur jährlich entsteht, zusammenfassen will. Das schien als ein Ding der Unmöglichkeit. Das Gebiet wäre zu groß und das Bedürfnis nach einem internationalen Organ zu gering. Es hätte Kunsthändlerinteressen, nicht aber Volksinteressen pflegen können. Nach der damaligen Anschauung wenigstens. Der Pan wollte fleißig Umschau halten, er wollte die Lehren des Auslandes im nationalen Geist verwerten, aber er wollte Deutschland nicht mit internationaler Kunst überschwemmen, indem er selbst ein internationales Kunstblatt würde. Er wollte vielmehr in Deutschland die Selbständigkeit in kulturellen Dingen wahren und entwickeln und den besten Nährboden der Kunst, die Pflege der Heimat, der Eigenart und der Tradition fördern. Die lokalen Produktionen sollten auf diese Art künstlerisch erstarken und erhöhte Wertschätzung der Gebildeten gewinnen. Gerade die bodenständige künstlerische Entfaltung sollte dahin führen, daß der unleidige Partikularismus in Deutschland vermindert würde. Die Dezentralisierung der Kunst sei die Aufgabe in Deutschland. Es sollte nicht vergessen werden, daß auch hinter dem Berg noch Leute wohnen. Tatsächlich haben bis auf den heutigen Tag die Gebildeten in Deutschland noch keine Ahnung, welcher Reichtum an künstlerischer und lokaler Eigenart, welche Mannigfaltigkeit der Erscheinung und Urwüchsigkeit im deutschen Volkstum vorhanden ist. Es fehlte der Kontakt zwischen den Gebildeten mit der künstlerischen

Produktion des eigenen Volkes. Wie die ausländische Literatur auf dem deutschen Büchermarkt vorherrschte, so herrschte in der Kunst und im Kunsthandel Deutschlands die fremdländische Produktion. Natürlich. Die deutschen Handwerker und die Durchschnittsarchitekten leierten die auswendig gelernten Stilformen her, Gothik, Renaissance, Rokoko und Zopf, gestohlene und zusammengebraute Ornamente, die den Zeichnern für das Kunstgewerbe von den Gewerbemuseen verabreicht wurden. An den Akademien, die sich vor jeder Berührung mit dem Leben ängstlich hüteten, wurde, der romantischen Überlieferung gemäß, Historienmalerei betrieben, nach der in der Praxis kein Mensch verlangt. Die vornehmen Institute machten brotlose Kunst, die Kunstgewerbeschulen erzogen Kräfte, die gewandt im Kopieren alter Stilformen waren und keine Ahnung von dem zweckmäßigen Organismus als dem Wesen eines wahrhaft künstlerischen Gebildes haben. Sie waren zur völligen Hörigkeit im Dienste eines Kunstgewerbes erzogen, das sein Dasein aus schlecht kopierten, völlig unverstandenen stilhistorischen Ornamenten fristete. Die moderne Industrie, etwa auf dem Gebiet der Metallwaren, der Lederpressung und -imitationen und anderen Gebieten machte diese Geschmacksentwicklung getreulich mit. War es ein Wunder, daß in den Zeiten eines solchen Niederganges der nationalen Kunstproduktion der ausländische Import den deutschen Markt überschwemmte und daß die besseren Läden Deutschlands englische Fabrikate, englische Möbel, Stoffe, Bilderbücher, Tapeten, Fayencen, der deutschen Schundindustrie vorzogen? Und daß selbst die deutschen Gewerbemuseen englische und amerikanische Produkte kauften und ihren Bildersammlungen einverleibten? So tief war die deutsche Produktion gesunken, daß sie bei der Nachahmung ausländischer Produkte ge-

landet war und damit ihre völlige Unmündigkeit und Hilflosigkeit bekannte. In den Erziehungs- und Kunstunterrichtsfragen, in der Kleidung und in den Umgangsformen begann man längst die Überlegenheit der englischen Kultur zu spüren. Wer in Deutschland eine erträgliche Figur machte, verdankte sie der englischen Marke. Man darf nicht glauben, daß es ein Austausch der Güter zwischen zwei verwandten Nationen war. Haben etwa die englischen Dekorateure deutsche Kunst von der damaligen Note verlangt? Oder hat das englische Volk an Stelle seiner Körper und Geist harmonisch entwickelnden Sportpflege etwa die öde deutsche Turnerei eingeführt? Haben sich die großen Erneuerer des Kunstgewerbes etwa die Kopieranstalten, die unsere Kunstschulen im eigentlichen Sinne waren, zum Vorbild genommen? Oder haben sich die englischen Hausfrauen in den Fragen der Hygiene, der Körperpflege, in den Fragen der Qualität und der Echtheit bei den Einkäufen die Grundsätze der deutschen Hausfrauen, die noch völlig auf billiges Surrogatenwesen gerichtet sind, zunutze gemacht? Man braucht nur die englischen und amerikanischen Witzblätter nachzulesen, um ein leider zutreffendes Spiegelbild der deutschen Zivilisation zu finden. Allerdings hat auch Deutschland exportiert und ein bekanntes Wort des Auslandes brandmarkt den deutschen Export von Gebrauchsartikeln. Es ist oft genug wiederholt worden, weshalb hier nur auf das Mißverhältnis aufmerksam gemacht werden soll, das darin besteht, wenn ein Volk in allen Fragen der Qualität vom Auslande abhängt, und dafür nichts zu geben hat, als billige Schundarbeit. Die wirtschaftliche Konsequenz dieser Erscheinungen war mit eine der lebendigen Triebfedern der modernen Bewegung. Wir sollten vom Rivalen lernen, Kräfte zu entwickeln und zu gebrauchen. Und wenn unsere eigenen

Kräfte entfaltet sind, wenn wir imstande sind, Qualität zu entwickeln und dem Schund Einhalt zu gebieten, dürfen wir die wirtschaftlichen Konsequenzen ziehen. Dann dürfen wir hoffen, den heimischen Markt zu bewahren, den Käufer der eigenen Produktion zu erhalten und, wenn möglich, mit fremden Völkern in Wettbewerb zu treten. Sollte das Ziel einer nationalen Kultur erreicht und die Gefahren der englischen Invasion, wie überhaupt der ausländischen Vorherrschaft in Geschmacksdingen abgewendet werden, dann ist vor allem nötig, die Bildung der Gesamtheit auf neue Grundlagen zu stellen und im Publikum gesteigerte Ansprüche hinsichtlich des Geschmackes, der Echtheit und der Gediegenheit zu erziehen. Das Wesen der Bildung ist in der Qualität begründet, sie muß in der Arbeit des Volkes, in seiner Kunst, in seinen geistigen Interessen, das Hauptziel sein. Wie weit sind unsere heutigen Gebildeten noch von diesem Ziel entfernt? Wie weit ist die Industrie davon noch entfernt? Die moderne Bewegung ist nach außen hin nicht ein gemeinsames Ringen um geistige Prinzipien, sondern ein Ringen mit dem Feind im eigenen Lande, mit dem Unverständnis des Publikums mit der geschlossenen und wohlorganisierten Armee von Händlern, Unternehmern, Industriellen, Fabrikanten, die ihre alte Methode bequemer Gewinnmacherei hartnäckig zu verteidigen suchen und endlich gegen die zu Ehren und Würden gekommene Impotenz im eigenen Lager. Es war ein Kampf mit ungleichen Waffen. Hier ein Häuflein begeisterungstrunkener Neuerer mit nichts ausgerüstet als mit ein paar Ideen und dort eine festverschanzte Hochburg mit wechselseitiger Versicherung materieller Interessen auf das äußerste entschlossen, nicht locker zu lassen. Die Idee hat gesiegt. Der Pan war früh am Tag und hat zu seiner Zeit die Ereignisse nicht voraussehen können.

Einer, der die nationalen Ziele bei der Gründung des Pan klar gesehen und ausgesprochen hat, war Alfred Lichtwark. Bode und Woldemar v. Seidlitz standen ihm eifrig zur Seite. Den kulturellen Vorsprung des Auslandes, namentlich Englands, die Rückständigkeit Deutschlands in ähnlichen Gebieten, aber auch den unmeßbaren Schatz altheimischer und volkstümlicher Überlieferung hatte in Deutschland am klarsten Lichtwark erkannt und darauf seine umfassende Kulturarbeit gegründet. Das Verdienst Lichtwarks um die Wiedererweckung der heimischen Kultur ist ungeheuer. Fast alle geistigen Strömungen, die zu diesem Zweck in Deutschland in den letzten Jahren Platz gegriffen haben, gehen auf seine Anregung zurück. Seine Aufsätze im Pan waren Scheinwerfer, die der kommenden Entwicklung voranleuchteten. Die Wiedererweckung der Medaille, die Förderung der Kunstbetätigung im Volke, die organische Idee im Hausrat und im Hausbau, die Beobachtung der Heimat und der heimischen Überlieferung, die Wiedererweckung des Farbensinnes, der Blumenfreude und der Gartenkultur, das Städtestudium und der Heimatschutz sind in Deutschland zum erstenmal von ihm angeregt worden. Andere haben die Arbeit weitergeführt, vertieft und spezialisiert, einzelne Gebiete wurden Bundesangelegenheiten, manche dieser Angelegenheit wurde seither von vielen zugreifenden Händen angefaßt, verallgemeinert, oft nahm der Strom an Breite aber auch an Seichtheit zu. Lichtwark hat geradezu bahnbrechend gewirkt. Der Pan schien damals der Quellpunkt der zahlreichen parallellaufenden geistigen Bewegungen, die ein gemeinsames Kulturziel haben.

Die ersten drei Jahrgänge des Pan von 1895—1898 waren die fruchtbarsten. In dieser Zeit hatte er alles gesagt, was er zu sagen hatte. Seine Mission war erfüllt. Die

moderne Kunst war geboren und andere Hände übernahmen ihre Wartung und Förderung oder Verteidigung. Noch zwei Jahre des Siechtums und der große Pan war tot. Er hatte es nicht nötig, sich betrauern zu lassen. Eine Menge von Kunstzeitschriften, die um 1897—1898 entstanden, die Dekorative Kunst, Deutsche Kunst und Dekoration, Kunst und Handwerk, Ver Sacrum, Kunst und Künstler, Die Rheinlande und eine Unzahl anderer, die beweglicher waren und den Tagesinteressen leichter folgen konnten, nahmen ihm die Arbeit aus den Händen und führten sie auf lokalen oder auf allgemein künstlerischen Grundlagen weiter. Dresden, München, Wien, Darmstadt, Berlin, Düsseldorf bildeten sich als hohe Warten aus, die ein lokales Gesichtsfeld bestrahlten und doch hoch genug waren, die Oberströme wahrzunehmen, die befruchtend auf die Ertragsfähigkeit wirken konnten.

Alle leitenden Gesichtspunkte hatte der Pan in den ersten paar Jahren seines Bestandes aufgestellt.

In der Literatur regte sich ein neuer Frühling. Der Impressionismus löste eine Parallelbewegung auf dem literarischen Gebiet aus, unter dem Einfluß der Skandinavier, Belgier und Franzosen gewann in der deutschen Literatur der neunziger Jahre die sensitive, rythmisch lyrische Stimmung Oberhand, die auf die Überwindung des Naturalismus in der Dichtung gerichtet war. Paul Verlaine, Baudelaire, Huysmans, Maeterlinck, Gabriel Dante Rossetti, Swinburne, Przybyszewski, Knut Hamsun, Jacobson, Jonas Lie, Lagerlöf u. v. a. standen der jungen deutschen Literatur zu Gevatter. Für die neuen Empfindungen des Lebens, für die neuen, nie gesehenen Schönheitsmerkmale sollte der dichterische Ausdruck gefunden werden. Die naturalistische Dichtung mit ihrer erstarrten Methode der Wirklichkeitsschilde-

rung und der Objektivismus, der gleichsam den Unbeteiligten spielte, indem er die Hände mit im Spiel hatte und doch zugleich als kalter Zuschauer dasaß, ließ die Seelen unbefriedigt. Man hatte das Gefühl, daß das naturalistische Kunstwerk den seelischen Machtbezirk nicht erweitere, sondern in die Enge der bloßen Wirklichkeitserfahrung hinabdrücke. Noch viel weniger natürlich entsprach dem modernen Empfindungsleben die Gouvernantendichtkunst, die dem Naturalismus voranging und neben diesem die breite Masse der „Gebildeten" noch immer beherrscht, „die Mumienposie Georg Ebers', die sentimentale Aprilabendweichheit Geibels, die Hoppedanz und Riedewanzdichterei Julius Wolfs und Baumbachs und die süßlich geschleckte Frivolität des französischen Ehebruchsdramas." Unter diesem zuckernen Aufguß hatte das Leben mit seinen Maschinen, mit seiner sozialen Frage eine Umwälzung geschaffen, unbekannte und unverstandene Werte hervorgebracht, Schönheiten, die nicht mit den alten Gartenlaubevorstellungen und auch nicht mit der peripherischen Wirklichkeitsschilderung ergriffen und seelisch bewertet werden konnten. Die Dichtung suchte nach einem verwandten Ausdruck, der den Pulsschlag dieses modernen Lebens vernehmen ließ, und sie fand ihn in den Seelen- und Nervenzuständen, die von der neuen Art zu leben und zu empfinden hervorgerufen waren. Die Dichtung wurde wieder subjektiv, ein Stück des modernen Nervenlebens, sie ging den Vibrationen und den Extasen, den Erschlaffungen und Ängsten des Nervenlebens nach und suchte in vieldeutigen Symbolen auszudrücken, was dem eindeutigen Naturalismus und der nichtsdeutigen Familientischpoesie versagt blieb. Die belgischen Symbolisten riegelten alle Träume auf, sie öffneten die inwendigen Ausblicke auf die geheimnisvollen Seelengärten, wo unter den zauberhaften Blumen und den ge-

heimnisvollen schwarzen Tiefen des unbeweglichen Parkes alle Schauer und alle Wunder der modernen Seele wohnten, die in zarten schattenhaften Gestalten auftauchten wie die alten Märchen, die schon vor 1000 Jahren die Menschen beglückt und erschreckt hatten. Das Ungeheuerlichste, Erschütterndste ließ sich nur auf die unpersönlichste Art aussagen, im Gleichnis und unkörperlichen Vorgängen, die Träger der Handlung wurden schemenhafte willenlose Puppen, die Handlung aber bildeten jene geheimnisvollen mystischen Gewalten des Schicksals, unter denen die empfindsamen modernen Seelen hin und her gepeitscht schwankten, wie die bleichen, hohen Blumen eines Treibhauses unter dem einbrechenden Sturm. Die skandinavische Dichtung, begabt mit der nervösen Lebendigkeit der modernen Schule holte aus dem funkelnden Schatz heimischer Märchen und Sagen seltsame Schönheiten, mit denen sie die Personen und Vorgänge des Alltags geheimnisvoll belebte und den Erscheinungen Zusammenhang mit dem märchenhaften Hintergrund der heimischen Landschaft und des heimischen Volksempfindens gab. Die Eigenart, Kraft und Schönheit der skandinavischen Dichtung und der außerordentliche Vorrang, den sie in der modernen Literatur gewonnen hat, beruht in der ganz seltsamen Verbindung der reizsamen Modernität mit der grausen Phantastik und dem legendären Spuk der nordischen Nächte. Die skandinavischen Künstler sind alle in die französische Schule gegangen. Aber sie hatten den Vorzug, ihre Nerven durch den Trunk aus dem Zauberbrunnen der heimischen Überlieferung zu stärken und vor Blasiertheit zu bewahren. Wie die Dichtung volkstümliche Töne und Farben aufsetzte, so fanden auch die skandinavischen Künstler auf dem gleichen Wege am frühesten den primitiven monumental-dekorativen Stil, der sich am entschiedensten in

Munthe's norwegischen Teppichen und in den dekorativen, altheimische Sagenstoffe behandelnden Gemälden des Finnen Axel Gallèn darstellt. Während die englischen Malerpoeten von Dante Rossetti bis Burne-Jones und Walter Crane von dem Studium der Frühitaliener ausgingen und daraus ihren dekorativen Stil bildeten, der es mit sich brachte, daß die Maler dichterisch wurden und die Dichter malerisch, hatten die französischen Symbolisten die kokett-traurige Pose des lächelnd entsagungsvollen Pierrot gewählt. Er kannte alle Torheit und Weisheit der Welt. Sein Auge hatte viel gesehen, es kannte nur weiße Nächte, es war überwach und alt, aber sein Gesicht war kindlich und knabenhaft. Er führte nachts an einem Silberfaden den Vollmond spazieren und lächelte, obschon er traurig war und war traurig, obschon er lächelte. Seine Moral stand über der Moral. Er hatte alle Kulturen gesehen und überall das Beste gekostet, er war ein Feind des Rohen und sehr verliebt. Seine zarte Seele war jungfräulich, obzwar sie in Lasterhaftigkeit gedieh, sie bebte unter den Grausamkeiten des Lebens und dennoch schien sie diese Grausamkeiten wollüstig zu lieben. Den graphischen Ausdruck dieser dichterischen Empfindung bot der Zeichner Beardsley. Dieser junge Engländer, der in Paris lebte und im Alter von 27 Jahren an Schwindsucht starb, besaß diese außerordentlich empfängliche Sensibilität, die ihn zu einem unter den leisesten Empfindungswellen vibrierenden Instrument machte, das alle seelischen Oberströmungen feinfühlig registriert. Unter seiner Hand wurden alle Regungen der modernen Seele Linie, Klangfiguren, in denen alle Geheimnisse des mondänen Empfindens sichtbares Leben wurden. Seine Linie ist so rein, so selbstsicher, daß sie geradezu somnambulistisch wirkt, im Traum gezeugt, und unmittelbar aus einer untrüglichen Empfin-

dungssphäre quellend, seine Einfälle waren so kapriziös und sorglos, daß selbst das Laster unschuldig und naiv dreinsah und die Sehnsucht nach seinem Paradies erweckte; seine Schwarzweißtechnik, sein Stil, waren so dekorativ, daß er unbekümmert alte Stile aufgreifen konnte, vornehmlich das Barock, um ihre Motive in seinen Blättern zu verwerten; unter seinen Händen aber wurden sie ein völlig anderes, ein gänzlich Neues und Unerhörtes, ein neues Ornament, Kurve und Linie schlechthin, das er dort anbrachte, wo er sie für seine dekorativen Absichten just brauchte. Es ist natürlich, daß er sich ebensowenig wie die Dichter des Symbolismus an irgend ein Naturstudium oder an eine Wirklichkeitstreue seiner Erscheinungen und Gestalten hielt. Diese Gestalten hatten nichts von Erdenschwere, sie sind daher keineswegs mit dem Maßstab des Naturalismus zu messen. Sie sind rein geistig gezeugt, aus Reflexen des Lebens hervorgerufen, die sich im Empfindungsleben zu Gestalten verdichten, schemenhaft und unkörperlich zwar, aber nervenhaft belebt und von der unwirklichen illusionären mondscheinhaften Atmosphäre wacher Nächte und von der Bluthitze der Fieberträume umgeben. Ihre scheinbaren Verzeichnungen sind Gesetzmäßigkeit, entweder dekoratives Geheiß oder notwendige Übertreibung als Ausdruck, als Groteske, als Merkmale künstlerischer Einbildungskraft. Die eingebildete Tragik der Pierrotpose, die die Sünde ums Haupt flocht wie einen Heiligenschein, trug aber dennoch einen Keim des Verhängnisses in sich, der Wahn befestigt sich und ein Leben, wie jenes von Beardsley endet in Verzweiflung und Wimmern, für wirkliche oder eingebildete Sünde Gnade und Vergebung im Schoß der belächelten Kirche erflehend, die der entfesselten Hölle Einhalt gebieten soll. Die neuere Geschichte kennt mehr als ein Beispiel, wo die unbefriedigte, frierende, gnadenhungrige

Seele der modernen Märtyrer vor der Sphynx des modernen Lebens in den Schoß der Kirche flüchtete und nur mehr der Stimme der Seligen lauschen wollte, die unter den Blutwerkzeugen und den Wundmalen ihres Körpers die Herrlichkeit der mystischen Gnade pries. Wahn über Wahn! Aber was wäre das Leben ohne Wahn? Schal und unersprießlich, wenn nicht die Märtyrer der Kunst ihre Seelen aufrissen und zerfleischten und nicht auf diese Art die Wunder der Offenbarung zeigten. Die wundersamen Heiligen, wegen ihrer grotesken Gewohnheiten vom Philister angestarrt, belacht oder bestaunt, sind die Verkünder gesteigerter Lebensempfindung die aus ihren Schwächen, ihren Torheiten und ihren Einbildungen die tiefsinnigen Symbole bilden, mit denen sie die Öden des Lebens paradiesisch umstellen, die geistige Perspektive bildsam umgeben, ähnlich wie in den alten Kathedralen die bildhaften Teppiche an den Wänden und die grotesken Heiligenfiguren von den hohen Postamenten eine mystische Welt verwandter ekstatischer Offenbarungswunder verkörpern. Im Grunde ist es einerlei, ob die Wollust des frühchristlichen Asketen oder das moderne Dirnentum und der tragische Pierrot die Quelle der sinnlich-übersinnlichen Offenbarung ist. Die eingebildete Pierrottragik fühlt tief genug die Wesensverwandtschaft mit den heuschreckenfressenden ekelhaften Wüstenheiligen. Es gibt einen Punkt wo die höchste Lasterhaftigkeit und die höchste Tugendhaftigkeit einander zum Verwechseln ähnlich sehen. Eine Ahnung von diesem reifen Wissen spricht sich vieldeutig bei den Frühitalienern und namentlich in den Gesichtern des Botticelli aus, weshalb die englischen Präraffaeliten sie als Träger moderner Offenbarung, als Schutzheilige ihrer Kunst anriefen. Auch der Wüstenprediger Jochanaan in Oskar Wildes „Salome" ist nur die andere Pose des unschuldig laster-

haften Pierrot. So nah verwandt weiß sich der moderne künstlerische Märtyrer dem Heiligengeschlecht der kirchlichen Glasfenster und Reliquiensärge und so stark fühlt er die gemeinsame Mission, die Welt von der Stumpfheit der Gewohnheit durch eine neue berückende Sensation zu erlösen und der neuen Schönheitslehre ein Selbstopfer darzubringen. Sie wirken immer aufregend und ketzerisch; aber Ketzer waren alle Heiligen. Der geistigen Übereinstimmung nach, wenn auch nicht in äußerlicher Zusammengehörigkeit gehört der holländische Maler Jan Toorop der symbolistischen Kunstrichtung an, die in der Dichtung wie in der Malerei verwandte Erscheinungen hervorrief. Der Künstler, der in holländisch Indien geboren, einen Schuß malayischen Blutes in den Adern trägt, bringt eine ganz neue fremdartige, symbolistische Ausdrucksweise, die in einem linearen und flächenhaften Stil moderne Seelenzustände auf das intensivste versinnlichen. Wahrscheinlich ohne äußere Absichtlichkeit und nur auf Grund verwandter Empfindungen verraten seine Kartons und Kreidezeichnungen eine asketische Empfindungsweise, die man leicht gotisch nennen kann, wenn man auch weiß, daß die gebatikten Stoffe seiner malaiischen Heimat einen großen Anteil an der Formanschauung des Künstlers haben. Ohne Zweifel sind Gedankenbrücken herzustellen, wenngleich die scheinbaren Archaismen des Künstlers nur der Ausdruck blutechter Modernität sind. Die psychischen Qualen der „Rastlosen" muß man erlebt haben, im „Garten der Schmerzen" muß man selbst gewandelt sein, mit den grausam unerbittlichen „Fragen der Sphynx" muß man qualvoll gerungen haben, um diese Erfahrungen der modernen Seele, bildmäßig zur Anschauung zu verdichten und linear zu dem prinzipiellen, gleichsam eingeborenen Ausdruck zu bringen. Die Körper sind zur Fleischlosigkeit vergeistigt, die Augen sind groß, tief und

geschlossen, von der Verworrenheit und dem Grübeln der Seele gefangen, ebenso, wie die Haltung, die völlig abgezogen ist, das Fleisch ist willenlos und nur die Arme erheben sich unwillkürlich und mechanisch unter dem Flehen ihrer Seelen. Sie drücken ein Mysterium aus, das mit der ganzen Gewalt der Rätselhaftigkeit über die Menschen kommt und stärker ist als die Macht ihres Bewußtseins, das ihnen unlösbare Fragen auferlegt, Fragen, die sie zur Ohnmacht verurteilen, zur Ruhelosigkeit, zu tantalischen Seelenqualen, während im Hintergrund die unbewußte Schöpfung nach ihren Naturnotwendigkeiten lebt. Der Anblick der Sphynx, die bezeichnenderweise auf einem Altar von Menschenleibern ruht, macht alle hinsinken und an den nagenden Zweifeln des Lebens vergehen. Die dekorativen Eigenschaften seines Stils sind natürliche Eigenheiten der Rassigkeit und der geistigen Zucht, wie es ähnlich, bei Beardsley der Fall ist. Auch Toorop trägt eine Märtyrerkrone und ein Büßergewand. Auch er hat die Leiden der Menschheit auf sich genommen und an dem Erlösungswerk gearbeitet, wie jede schöpferische Kraft. Auch an seine Fersen heftet sich die Tragik, und seine Pose ist natürlich. Auch er schleppte sich zur Schwelle der Kathedrale und blickte sehnsüchtig in die kerzendurchschimmerten mystisch dämmerigen Hallen, wo die einstigen verirrten Weltkinder, die alten ruppigen Ketzer und Heiligen in neuer Herrlichkeit über den Weihrauchwolken thronten. Der Instinkt will ihm sagen, daß hier die geistige Luft der Heimat ist. Die Tiefen der Mystiker, der Indier, des Thomas a Kempis, Tolstois, Richard Wagners bezeichnen die Stufenleiter, die zu seiner „Annociation du nouveau Mysticisme“ führte. Der Neo-Impressionismus, dem er sich anschloß, gab ihm ein neues Mittel, durch die Farbe sein mystisches Empfinden auszudrücken und die eigentümliche Milde und traumhafte

Schönheit, zu der diese Technik befähigt, nebst einer gewissen Schmuckwirkung zu erreichen. Aber den vollen ornamentalen Ausdruck seines Empfindens konnte er erst in den eigentlichen dekorativen und kunstgewerblichen Arbeiten finden, in den prachtvollen Bucheinbänden, Umschlägen, Programmen und Plakaten, Kacheln und anderen ornamentalen Erfindungen. Seine erwähnten Gemälde sind nur ein Übergang zu einer rein linearen ornamentalen Kunst, darin er den Ausdruck seines mystischen Wesens suchte, den Ausdruck der intelligibelen Schönheit, die in solchen Schmuckbildungen geheimnisvoll und fast musikalisch anklingt. Von hier ist leicht auf Van de Velde zu schließen. Ganz deutlich wird der Weg, der aus den geistigen und dichterischen Voraussetzungen der Zeit, aus dem Symbolismus über die Malerei zum Kunstgewerbe und zur Erneuerung des Ornamentes führt. Ferdinand Khnopff gehört in diesen Kreis, er hat durchaus verwandte Züge. Schon im Jahre 1884 vereinigte sich die Elitegruppe der niederländischen Künstler zur „Société des XX“ unter der Leitung der Schriftsteller Edmonde Picard und Oktave Maus, einer freien Künstlervereinigung, der neben Khnopff und Toorop die Künstler Ensor, Meunier, Finch, Ryssselberghe und Van de Velde angehörten.

Ich muß zu meinem Ausgangspunkt zurückkehren, zur modernen Dichtung, und erwähnen, daß die Regungen des Auslandes auch in Deutschalnd ein Echo gefunden haben. Das fremde Beispiel befeuerte die deutsche Literatur und mancher ging in den Zauberwald, um den Paradiesvogel abzuschießen. Der Pan hatte alle Dichter um sich versammelt, die auf den neuen Ton gestimmt waren. Es mag durch die Überlieferung begründet sein, daß der deutsche Bierstudent der neuen Poesie die Couleurs lieh und daß vielfach für

Geist der Ulk einspringen mußte. Über die Ansätze eines zum Teil sehr verheißungsvollen Lyrismus kam es nicht hinaus, der Roman und das Drama blieben alle Erfüllung schuldig und jedenfalls waren die tiefen und fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Kunst versagt, die im Schaffen des Auslandes zutage treten. Nur einer hat bei uns den Vogel abgeschossen — Frank Wedekind. Er war der einzige deutsche Dramatiker, der dem modernen Leben die Maske vom Gesicht zu reißen und dessen wahren Züge zu zeigen vermochte, wenn auch diese Züge häßlich sind, ohne aber aufzuhören, Künstler zu sein. Er ist der einzige, der die deutsche Komödie von dem Vorwurf der Gouvernantenhaftigkeit befreite, soweit es nämlich sein eigenes Schaffen betrifft. Von dem Satyriker abgesehen, blieb die deutsche Dichtkunst weit hinter allen Erwartungen der Modernen zurück. Wonach die heutige Ausstattungskunst im Besitz ihrer neuen Mittel sich sehnt, ist ihr von der heimischen Dichtkunst vollends versagt. Neben der Marzipan-Dramatik eines Fulda gewinnen die verspäteten Anläufe Gerhard Hauptmanns zum symbolistischen Drama im „Glashüttenmärchen" den Anschein von Jugendlichkeit, was ehrenhalber hervorgehoben werden darf, wenngleich diese künstlerischen Johannestriebe für die Entwicklung nicht in Betracht kommen. Die deutsche Kunst entbehrte in der Heimat des mächtigen geistigen Untergrundes, der in der Kunst des Auslandes den Antrieb zu den neuen Bildungen verursachte. Die moderne Entwicklung in Deutschland ist fremdes Pfropfreis und es ist ein Glück für uns, wenn es mit dem alten Stamm zu neuer Selbständigkeit verwächst. Auch Versuche einer neuen Bühnenkunst, einer intimen Bühne brachte der Pan in den ersten Jahren zur Kenntnis. Dürftige, unkünstlerische und unentschlossene Ver-

suche, aber immerhin Versuche. Buchausstattungsfragen wurden schon im ersten Jahr heftig verhandelt und der Buchschmuck im Pan versucht. Wenngleich suchend, tastend und irrend und von keinen dekorativen Stilempfindungen geleitet. Noch waren die bahnbrechenden ausländischen Vorbilder nicht vorhanden, bei deren Anblick es den heimischen Zeichnern wie Schuppen von den Augen fallen sollte. Allerdings durfte der Pan mit zärtlichem Stolz den Ruhm eines deutschen Künstlers verkünden, der ebenfalls einen dornigen Pfad zur Höhe gegangen war: Arnold Böcklins. Aber es ist doch seltsam, wie wenig Einfluß Böcklin auf die deutsche Kultur, auf die Entwicklung des dekorativen Stils und auf die Hebung des Kunstgewerbes hatte. Über Böcklin wurden nur ein paar Phrasen geredet, etwas von seelischer Erhebung und von der Tiefe des Gemütes, und einige Maler, die künstlerisch nicht sehr hoch über dem Anstreicher standen, bildeten aus der Nachahmung Böklins eine Art dekorativen Stils, in der Auffassung, wie sie das Wort verstanden. Über der Bewunderung des neuen Fabelwesens, das den Philister anfangs erschreckt und später entzückt hat, vergaßen die Künstler den Schatz zu heben, den Böklin vielleicht selbst unbewußt in seiner Fracht führte. Trotz dieses großen modernen deutschen Künstlers ging die Entwicklung des dekorativen Stils, wie ich eben angedeutet habe, von dem französischen Impressionismus aus über England und besonders Belgien, von Skandinavien abgesehen, und bildete den Stil fertig aus, ehe ihn Deutschland aus den Händen der belgischen Künstler empfing. Obzwar das Ausland den Beweis geliefert hatte, daß die Konsequenz des Impressionismus der dekorative Stil ist, und daß der Stil, den wir zunächst im Kunstgewerbe oder in den gewerblichen Künsten und im weiteren Sinne in der Raumkunst und in der Architektur er-

leben, mit auf dieser Grundlage beruht, so besteht in Deutschland dennoch zwischen beiden Phasen eine gewisse Rivalität und die Kluft einer nicht eingestandenen Gegnerschaft. Es ist klar, daß sich hier nur verschiedene Grade der Entwicklung bekämpfen, wovon der eine der Durchgangspunkt des anderen ist. Die Tatsache ist deshalb nicht umzustoßen, daß in jeder dieser Phasen die künstlerische Individualität, auf die es ja zuletzt und eigentlich ankommt, sich voll entfalten kann.

Es ist interessant, daß der eifrigste Verkünder Böcklins, Meier-Gräfe, einige Jahre später seiner Überzeugung untreu wurde. In seinem vielbekämpften Buch über den Fall Böcklin versuchte er eine Beweiskonstruktion zu dem Zweck, Böcklin bedeutend tiefer zu hängen. Meier-Gräfe hatte allerdings inzwischen den vollen Glanz des französischen Impressionismus während seines Pariser Aufenthaltes auf sich wirken lassen und in einem dreibändigen Werk alle bedeutenden Erscheinungen der neuen Malerei einschließlich ihrer Ausstrahlungen auf Deutschland dargestellt. Seinem Auge, ganz erfüllt von dem Glanz jener spezifisch malerischen Schöpfungen und ihren persönlichen Offenbarungen, mußte Böklin flach, trüb und im spezifischen Sinne unmalerisch vorkommen. Das Bildliche an Böcklin, das ihm früher kühn und großzügig, als eine neue Seelengewalt erschienen war, wollte ihm nun als zahme Familienblatt-Romantik erscheinen. Es hätte keinen Sinn, die Selbstkorrektur Meier-Gräfes hier zu charakterisieren, wenn es nicht andern ähnlich ergangen wäre und Interessen im Spiel wären, die den Ausfall vollends rechtfertigen. Denn Böcklin war inzwischen vom Publikum zum Klassiker erhoben worden und man weiß, wie gefährlich solche Heiligsprechungen für eine junge aufstrebende Kunst wirken. In Deutschland sollten erst die Wellenkreise der impressionistischen

Kunst von Frankreich her ungestört ausschwingen können. Meier-Gräfe beging allerdings, wie zuerst das Publikum, den Fehler der Tendenz. Er schien vollends zu verkennen, daß einer ein großer Kerl sein kann von unbestrittener hoher Künstlerschaft, auch wenn er sich anderer Ausdrucksmittel bedient, als die einer vorgeschrittenen Anschauung. Wenn das primäre Recht der Individualität nicht gewahrt bleibt, so kann es eines Tages ganz leicht passieren, daß der Spieß umgedreht und gegen den deutschen Impressionismus gefällt wird. Aber die politische Notwendigkeit möge die übertriebene Verkleinerung des Genies Böcklin rechtfertigen, denn der Ausfall galt nicht dem Künstler, sondern dem lieben Publikum, das die Absicht nicht ohne weiters merken sollte. Es war ein geschickt verhängter Coup, ein kunstvoller Fechterangriff und ein ergötzliches Schauspiel, wie wenn der Matador bei einem spanischen Stiergefecht in die Arena steigt. Das laute Aufbrüllen bewies, daß der Stoß saß, der dem Ochsen galt. Das Manöver ist hinreichend gerechtfertigt durch die Überlegung, daß mit der künstlerischen Produktion selbstverständlich eine Menge wirtschaftlicher, spekulativer und Kunsthändlerinteressen in Verbindung stehen. Im Zeitalter des Kapitalismus ist auch die Begeisterung bare Münze und die geistige und künstlerische Oberleitung bestimmt den Gang der geschäftlichen Spekulation. Es ist anzunehmen, daß diese Dinge ihren ordnungsmäßigen Verlauf genommen haben.

Tatsächlich hat der Impressionismus den stärksten künstlerischen Vorstoß gemacht und am entschiedensten zu dem dekorativen Stil hingeleitet. Der entscheidende Schritt wurde durch den Neo-Impressionismus vollzogen. Georges Seurat kann als der Begründer gelten, der die Experimente Delacroix und der Impressionisten in bezug auf Licht und Farbe

weiter verfolgte und die Technik einer prismatischen Farbenzerlegung ausbildete. Die Neo-Impressionisten zerlegen die Farbe, d. h. sie bringen vollkommen reine Farben, solche, die denen des Sonnenspektrums am nächsten kommen, unvermischt auf die Leinwand, so daß sich der Mischungsprozeß auf der Netzhaut des Auges zu vollziehen hat. Die Leuchtkraft und der Glanz wird durch unvermischte Auftragung von komplementären Farben, durch eine Kombination von Kontrasten erzielt. Es hat sich eine Harmonie des Farbenkontrastes und Farbengleichgewichtes durchgebildet, wonach der prismatisch zerlegte Farbenfleck eine aus zwei Kontrastelementen bestehende Kombination ist und eines der zahllosen Farbenelemente bildet, die zusammen das Bild ausmachen. Jeder Fleck hat die gleiche Bedeutung, wie die Note in einer Symphonie. Nicht nur die Pinselstriche müssen in einem richtigen Verhältnis zur Größe des Bildes stehen, damit sich die Mischung im Auge in einem gewissen Abstand vom Bild vollziehen kann, sondern auch die Farbenkombinationen müssen je nach dem Thema oder der Empfindung variieren, um die beabsichtigte Wirkung zu ergeben, die in der Verteilung und in der Rhythmik der kalten und warmen, ungemischt aneinandergeführten Farben liegt. Ruskin war der erste, der auf die Verwendung von ungebrochenen, reinen, wir mögen sagen heraldischen Farben hinwies, und ein amerikanischer Gelehrter, Rood, versuchte eine wissenschaftliche Begründung dieser Farbentheorie, die nachmals in den Neuerungen der Neo-Impressionisten künstlerisch verwertet worden ist. Die gebrochenen, auf der Palette oder auf der Leinwand gemischten und daher stets schmutzigen Farben sind vollständig ausgeschlossen. Die Malerei der Neo-Impressionisten, die ich für eine der fruchtbarsten und überzeugendsten Neuerungen halte, gleicht in gewissem Sinne der Arbeit eines

orientalischen Teppichwebers oder der Mosaiktechnik, insoferne in geistvoller Weise die reinen ungebrochenen Farben auf die Leinwand aufgetragen und empfindungsmäßig kombiniert werden. Wir wissen, daß schon ein Zeitgenosse Rembrandts, Vermeer van Delft, eine ähnliche Technik versucht hat und ihrer Hilfe die fabelhafte Leuchtkraft und den reinen Farbenglanz seiner Bilder verdankte. Hier war tatsächlich der Punkt gefunden, von dem die Entwicklung des dekorativen Stils mit Erfolg weitergeführt werden konnte. Im Jahre 1886 sah man in Paris die ersten Bilder dieser Art von Seurat, von Pissaro und von Paul Signac. Die jährlichen Ausstellungen der XX. und der Libre esthétique, der „Assoziation pour l'art" in Antwerpen und verwandte Erscheinungen in Pariser Sonderausstellungen mehrten die Anhänger des Neo-Impressionismus. Van Ryssselberghe, Van de Velde, der ebenfalls vom Impressionismus kam, und Jan Toorop gehörten zu jenen, die die Vorzüge der prismatischen Farbenzerlegung frühzeitig benutzten und vielleicht nicht zuletzt um ihrer dekorativen Möglichkeiten willen ergriffen. Daß sich diese Werke durch die höchste Steigerung von Licht, Farbe und Harmonie und durch ihre dekorative Eigentümlichkeit für helle Wohnräume vorzüglich eigneten und dort gewissermaßen eine organische Funktion erfüllen konnten, will wenig besagen. Bedeutsamer ist das Prinzip des reinen, unvermischten Farbenauftrages, die Anstrebung der Harmonie im Kontrast durch absolut reine, geradezu spektrale Farben, die kunstgewerblich von größter Tragweite ist. In Deutschland hat sich bis in die unmittelbare Gegenwart, durch die Dresdener Kunstausstellung 1906 dokumentiert, die falsche Theorie entwickelt, daß unter der Führung des Impressionismus die farbige Stimmung der Räume, des modernen Frauenkleides, wie überhaupt der kunstgewerb-

lichen Gegenstände, auf abgestumpfte, gebrochene Farben, die infolgedessen harmonisch wirken müssen, angelegt sei. Daß diese, in der Praxis erhärtete Meinung ein Irrtum ist, steht nicht nur seit Ruskin und den Neo-Impressionisten und allen davon abgeleiteten dekorativen kunstgewerblichen Schöpfungen des Auslandes, sondern vor allem auch durch das Beispiel Japans und der heraldischen Kunst unserer eigenen Vergangenheit von den ältesten Zeiten bis in das 16. Jahrhundert und heute noch in der Bauernkunst fest. Ruskin spricht drastisch aus, daß sich alle Gemeinheit in grau und braun ausdrücke. Die Furcht vor der Farbe ist ein schlimmer Rückstand bei uns, den wir trotz aller Anstrengungen noch nicht überwunden haben. Alle dekorativen Arbeiten, in denen die Künstler die Farbe in der Hand hatten, der Bucheinband, die Plakate, bis zu den Ansätzen der modernen Monumentalmalerei, bezeichnen die Entwicklung, die von dieser Farbenentdeckung und neo-impressionistischen Anwendung ausgeht. Alle Erneuerer des Kunstgewerbes außerhalb Deutschlands haben Ruskin gelesen, Toorop ebensogut wie Van de Velde, und die Konsequenz des Neo-Impressionismus gezogen. Von diesem Standpunkt aus ist ganz leicht der Ansatz zu erkennen, wo die Malerei nach ihrer natürlichen Heimat abbiegt, zur Raumkunst, zur Architektur, zur Fläche. In der Entwicklung des dekorativen Stils, der höchst uneigentlich so bezeichnet wird, ist die volle organische Gesetzmäßigkeit, die die Künste zur Einheit bringt, befolgt worden. Als in Deutschland noch keine Ahnung von dem Wesen des Plakatstils und der Flächenbehandlung dämmerte, brachte der Pan Plakatbeispiele von Chéret, Toulouse, Lautrec, Steinlen, Brothers Beggarstaff, Carqueville, Bradley u. a., die schlechthin vollkommene Erfüllungen der stilistischen Forderungen waren. Der flächige Charakter der Schwarz-weiß-Technik Beardsleys

und der Holzschnitte Vallottons war hier farbig durchgeführt, wohl in der farbigen Technik der Neo-Impressionisten, aber nicht in der Maltechnik mit kleinen Pinselhieben, sondern in breitem, flächigem Farbenauftrag, wie er der Reproduktionstechnik und der Überlegung entsprach. Aber hat nicht Vallotton selbst Bilder gemalt auf jene plakatmäßige Art, in breitem flächigen Auftrag reiner leuchtender Farben, und ist nicht Hodler auf diesem Wege weiter gegangen zum monumentalen Stil? Man kann Zusammenhänge finden, wenn man will, oder zumindest nachbarliche Berührungen, aus denen sich die logische Entwicklung des Impressionismus zum strengen Stil aufzeigen läßt. Auf der Künstlerbund-Ausstellung in Berlin 1905 waren die Bilder von Hodler die einzigen, die an Farbe und Leuchtkraft neben der grünen Wiese, die zur geöffneten Türe hereinsah, standhielten. Alles andere waren gegen die Natur gehalten, schmutzige Farben, Klimt ausgenommen, der die äußerste Konsequenz des dekorativen Flächencharakters und einer darauf begründeten schmucksteinartigen Wirkung der Malerei darstellt. Man kann, wenn man will, von Puvis de Chavanne ausgehen, um synthetisch zu Hodler zu gelangen. Aber in der Farbe ist Hodler ein anderer. Er hat, wenn man eine Abhängigkeit überhaupt konstatieren will und kann, eine Vorgängerschaft bei den Neo-Impressionisten und den Stilisten, die in diesem Umkreis erwuchsen. Aber seine Schweizer Bauernkraft mußte aus dem Vollen schöpfen, er war nicht zu dekorativer Kleinarbeit geschaffen, wie sein liebenswerter meisterlicher Freund Amiet. Ihm genügte nicht die oszillierende Technik der prismatischen Farbenzerlegung, die in kleinen Pinselstrichen die Kontrastfarben nebeneinandersetzte, um die optische Verschmelzung im Auge zu bewirken mit allen Begleiterscheinungen des flimmerhaften Glanzes, unter dem das Sujet

bis zur Traumhaftigkeit und Unkörperlichkeit, wie in einem nervenvibrierenden von Empfindung sprühenden Lichtbade unterzugehen scheint. Er nahm die Farbe breit wie Valloton, malte in einem Porträt zu einem kupferrot flammenden Gesicht grüne Haare und die Harmonie des Kontrastes tat auch hier in dem breiten Auftrag die ausgleichende Wirkung. Der Gesamteindruck war der, daß weder das Gesicht aufreizend rot, noch die Haare anormal aussahen. Seine ungestüme, michelangeleske Robustheit will sich muskelhaft ausleben, sie braucht Monumentalräume, riesige Flächen, sowie räumliche Vorwände, die die Architektur bis auf den heutigen Tag nicht darzubieten scheint. Fernab liegen die „Gefilde der Seligen", wo der Pan seine Syrinx erschallen ließ. Fernab die „Toteninsel".

In Deutschland kam alles plötzlich, erschreckend, umstürzend, jede Botschaft wirkte wie die Trompeten von Jericho. Die Folge ist, daß sich mancher Umsturz alsbald selber wieder umstürzte. Die Malerei ging damals eben auf das Land, nachdem die Franzosen und Engländer vorausgegangen waren. Die „Dezentralisierung der Landschaftsmalerei" nannte es Lichtwark. Neben Glasgow begannen Worpswede und Dachau einen Klang zu bekommen. Das Programm der Lokalisierung hatte auch den Karlsruher Künstlerbund und ähnliche Malergruppen in München, Dresden und anderen Orten geeinigt. Sie sahen ihre Aufgabe zunächst darin, die in Paris erworbene impressionistische Lehre in der Heimat zu verwerten. Ihre Bilder, wenn auch groß im Format, sind Studien. Noch heute malt die „Scholle" in München französischen Impressionismus, während an der Isar jeder Herbst eine dekorative Farbenpracht entfaltet, die geradezu die Elemente eines monumentalen Stils enthält. Nur die mondsüchtigen Landschaften von Leistikow zeigen Stil. Über

diesem Landfrieden könnte man meinen, daß in der Welt nichts weiter geschehen sei. Aber die Anzeichen am Horizont brechen schnell herein, wobei viele nicht wußten, ist's ein Kameel oder eine Wolke. Die Tragweite der Erscheinungen konnte damals noch nicht abgemessen werden. Der ungeheure Vorstoß, der auf einzelnen Kunstgebieten geschehen war, ließ erwarten, daß sich an irgend einem Punkte der Ring schließen muß, und daß die tektonischen Künste notwendig dem Anstoß folgen müssen. Aber noch war in Deutschland das Kunstgewerbe, oder wie es damals hieß, die dekorativen Künste, nicht als ebenbürtiges künstlerisches Wirkungsfeld erkannt. Schon stand eine neue Dichtung da, wenigstens im Ausland und eine Malerei, die zur Freskenwirkung drängte, eine plastische Kunst erwuchs im Ausland, auf ideale Voraussetzungen begründet, aber die Architektur, die diese Voraussetzungen hätte erfüllen sollen, zeigte sich wenig bereit, dem geistigen Zug der Zeit Folge zu leisten. Die Architektur, als die rückständigste Kunst lebt noch vollends in dem Wahn, daß ihre Aufgabe in der Schaffung von ornamentaler Monumentalität bestehe, und sah sich infolgedessen auf den Formenschatz der Vergangenheit angewiesen, der sie vollends unempfindlich für die aus modernen Voraussetzungen entwickelten organischen Raumideen machte. Der akademische Dünkel verschleierte noch eine Zeitlang die Tatsache, daß der Ingenieur der eigentliche Architekt der neuen Zeit geworden war. Zwar zeigte Wallots Reichstagsgebäude eine freie persönliche Sprache, noch mehr aber erschien Messels Warenhaus eine Neuheit der Auffassung auf Grund praktischer Erfordernisse und klarer Betonung des funktionellen Wesens. Hier scheint der Zwang historischer Bevormundung vollends gebrochen und individuelle Freiheit zugunsten der organischen Idee errungen.

Die Neuerung dieser Architekten bestand der Hauptsache nach darin, daß sie die akademische Forderung der Stilreinheit zu Fall brachten. Es geniert sie nicht auf gotischen Grundlinien verwandelte Barockformen aufzusetzen. Der Hauptsache nach ist die Architekturerscheinung im Bazar Wertheim auf das Konstruktionsgerüst gestellt. Wie gotische Dienste steigen die stützenden Pfeiler im Wertheimbau in gerader Linie zum Dach empor, von Quergebälk und Pfeilern mit Basis und Kapitäl ist keine Spur. Das gotische Stildetail hat aufgehört den Bauorganismus zu vergewaltigen. Zugleich kann nicht übersehen werden, daß auch diese vereinfachten, sachlich gewordenen Formen aus der Vorstellung der historischen Architektur gewonnen sind. Trotz der freieren Auffassung, in der sich die geistige Überlegenheit des Architekten bekundet, drücken diese Bauformen vielmehr die Abhängigkeit von historisch überlieferten Bauformen aus, denn die Freiheit, zu der der Baugeist vergangener Kulturen aufforderte. Nicht nur die moderne Monumentalmalerei, sondern auch die moderne Plastik, verlangt eine raumkünstlerische Erfüllung, die ganz abstrakt schafft und die imaginären Beziehungen von Sache und Zweck, die räumlichen Intervallen zwischen dem Menschen und seinen bildnerischen, zweckvollen und phantasievollen Werken, die notwendige Raumatmosphäre und räumliche Rhythmik der geschlossenen und einheitlich zusammengefaßten Dinge herstellt. Diese Architektur kann nicht aus der räumlichen sinnlichen Anschauung und Wiederholung alter, ornamentaler Bauformen und sei es auch in freiester Anwendung gewonnen werden. Diese Architektur kann sich nur aus dem Studium und aus der Beobachtung der Gesetze des modernen menschlichen Empfindens und Handelns, aus der modernen Art sich künstlerisch auszudrücken gefunden werden. Man nennt die gewerblichen Künste, um ihre Ebenbürtigkeit in

der modernen Malerei, der Plastik oder der Architektur auszudrücken, dekorative Künste, was ich für einen höchst unpassenden und verwirrenden Namen halte. Die Art, das moderne Empfindungs- und Bedürfnisleben, drückt sich sachlich und symbolisch in eigenartigen Gebilden aus, die wir deshalb als modern anzusehen, stillschweigend übereingekommen sind. In ihrem sinngemäßen Zusammenwirken überraschen sie uns und interessieren sie uns, sie steigern sich in richtiger Anwendung vermittels einer geistesgewandten Architektur. Und dieses Sinngemäße, Sachlich, Symbolische und zugleich Architektonische sollte mit dem Schlagwörtchen dekorativ ausgedrückt werden. Jeder bildnerische Schmuck, jedes Symbol ist sachlich und geistig vorbedingt, keineswegs als leeres Dekorationsstück, zur beliebigen Anwendung aufzufassen und erst die sinngemäße Anwendung macht die Künste dekorativ. Wir gewinnen hieraus einen ganz untrüglichen Prüfstein, um echte und falsche Kunst zu unterscheiden. Die Erneuerung und Vergeistigung der gewerblichen Künste, ist die Grundlage der Architektur, ohne diese Grundlage hängt sie in der Luft. Der Geist des alten Ornamentes ist verdorrt, es hat nichts von unserem Leben. Das ist der triftigste Grund, warum die stilnachahmende Architektur aufgehört hat Kunst zu sein und mehr zu bedeuten als ein totes Glied. Was im Anfange der Bewegung in den gewerblichen Künsten und am allerwenigsten in der Architektur kaum noch zum Bewußtsein gekommen war, war bereits in bedeutsamen geistigen Symbolen in der Dichtung aufgetreten, in Frankreich, Belgien und England, die weit mehr Wurzelgemeinschaft mit den bildenden Künsten haben, als heute bei uns; besonders stark waren aber von diesen Vorahnungen und geheimnisvollen Wünschen Malerei und Plastik des Auslandes erfüllt und im einzelnen schon der Vorstoß nach der gewerblichen Seite hin

unternommen. Während in Deutschland die Plastik ausnahmslos auch in den talentvollsten Schöpfungen der klassizistischen Form huldigte, erwachte im Ausland das moderne Bewußtsein der Plastik. Rodin, Meunier und Minne haben diese Kunst neu erschaffen. Rodin ist der Künstler, der als Plastiker am wenigsten Architektur enthält. Er hat die bildnerische Ausdrucksfähigkeit über die Grenzen seines Materials hinaus erweitert. Er hat jeden Ausdruck der Leidenschaft, des Schmerzes, der Wollust und eine Wucht der Bewegung in dem starren Stein verkörpert und den höchsten dramatischen Effekt in der Plastik erzielt. Sein Werk ist nur in der Nachbarschaft der italienischen Plastik recht zu würdigen. Er hat an Stelle der süßlichen Geschlechtheit Leben, Temperament, Individualität gebracht, aber freilich auch zugleich einen solchen Sturm von Leidenschaft, daß er alle Grenzen sprengt. Sein Werk die „Hand Gottes" kann man als Symbol seines Schaffens deuten. Es enthält jeden Ausdruck des Lebens, aber es steht in dem Chaos allein. Rodins Werk steht ebenso allein und lebt nur durch sich selbst, und verträgt nichts neben sich. Am stärksten hat Meunier die Entwicklung der plastischen Kunst beeinflußt. Mehr als alle Parlamentsreden hat sein Werk als künstlerisches Manifest des Sozialismus vermocht. Er hat eine Schönheit entdeckt, wo die Welt bis dahin nur Häßlichkeit zu sehen vermochte. Sein „Denkmal der Arbeit" ist in allen Einzelheiten die künstlerische Offenbarung des Lebens, wo es am modernsten ist, nämlich bei der Industriearbeit. Er hat es vermocht, die Merkmale dieses Lebens künstlerisch auszudrücken, ohne bei der Vergangenheit Anleihen zu machen. Während bei Rodin noch das große Pathos des Klassizismus nachtönt, hört bei Meunier jede Deklamation auf. Rodin gibt der Klassizität neues Leben, Meunier läßt sie in der Versenkung

verschwinden. Was hätte sie auch in der Borinage zu tun gehabt? Es hat sich gezeigt, daß die Schlichtheit den ergreifendsten Ausdruck des Empfindens nur zu steigern vermag. Auch Meunier hat, wie die Naturalisten der Malerei, von der er übrigens herkam, nur Studien geschaffen. Schon beim Aufbau seines Denkmals hat er die Erfahrung gemacht, daß die geistige Verschmelzung der neuen Elemente seine Kraft übersteigt. Sein „Denkmal der Arbeit" ist nur eine Aneinanderreihung seiner einzelnen Schaffenselemente, seiner naturalistischen Einzelwerke, keinesfalls Architektur, die die Fragmente des kostbaren neuen geistigen Materials zu einer höheren symbolischen Einheit verarbeitet. Diese höheren Aufgaben vollendet Minne. Er hat den Stil. In seinen Anfängen, in den Skizzen seiner Lehrjahre tobt Rubenssche Leidenschaftlichkeit, dramatische Bewegtheit, deklamatorische Tradition. Seine Werke, die ihn berühmt machen, sind streng im gotischen Sinne, Stein, der belebt ist. Ganz verinnerlicht, ganz vergeistigt, Architektur. Hier ist ein Punkt, wo sich ein weiter Blick auftut, eine ganz neue künstlerische Welt, die alle Zweige umfaßt und in Einheit setzt. Man konnte die möglichst sinnvolle Harmonie, die sich von hier aus erschließt, gotisch nennen, weil ja auch Minne gotische Züge trägt, wenn man nicht sofort den Denkfehler begehen würde, sich gotische Stilimitationen vorzustellen, wie es der Akademismus des 19. Jahrhunderts gewohnt war. Der völlig neue, selbständige künstlerische Weg, der geistiges Schaffen voraussetzt, gelangt unabsichtlich zur ideellen Verwandtschaft mit der feinsten Blüte menschlicher Kunst, zu der ich auch die Gotik rechne, während die stilistische Nachahmung, die von dem überlieferten Motiv ausgeht, regelmäßig das Ziel verfehlt und in Albernheit und Flachheit zugrunde geht.

Die einzelnen Adern der Entwicklung weiter zu ver-

folgen, als es der Pan zu seiner Zeit tun konnte und die Verästelung anzudeuten, die geistiges Leben in die damals noch abliegenden Gebiete der eigentlichen künstlerischen Fruchtbarkeit, nämlich der gewerblichen Künste bringen sollten, ist die Aufgabe. Es ist begreiflich, daß der Pan zu seiner Zeit noch nicht die Summe der Erscheinungen ziehen konnte. Vielfache Entwicklungsarbeit geht nebeneinander her, für die er die Programme geliefert hat. Aber nicht alle begegnen sich in einem Stern, der ihre Wege vereinigt. Die schwersten Irrtümer sind gerade bei uns aus der Unkenntnis der Zusammenhänge hervorgegangen. Die Kluft zwischen Entwerfer und Hersteller ist bei uns nicht überbrückt und bildet eines unserer schwierigsten Probleme. Um das Ziel zu finden, muß man den Ursprung kennen. Die Vorgänge des geistig-künstlerischen Entwicklungsprozesses sind dunkel und kompliziert, der seelische Kontakt funktioniert telepathisch, der drahtlosen Telegraphie vergleichbar; die Ströme gehen vielverzweigt, sie sind nicht sichtlich nachweisbar, und jede Persönlichkeit, die diese ausstrahlenden Energien aufnimmt, wirkt als Kraftstation, die die Einflüsse in dem neuen Sinne verarbeitet und weitergibt. So will auch diese Darstellung verstanden werden. Es ist vielleicht im einzelnen möglich, den Tatsachen eine andere Logik zu geben. Aber es scheint mir nicht gut möglich die geistigen Wechselwirkungen der besprochenen verschiedenartigen Entwicklungsreihen, von der unsere moderne Bewegung hervorgerufen worden ist, zu bestreiten, wenn nicht die grundsätzliche, lebensvolle Einheit der Künste verkannt werden soll. Ihre Lebenseinheit zwingt sie zur Mitleidenschaft; weil sie im Grunde ein Geistiges vorstellen, von Nerven belebt, teilt sich jede belebende oder hemmende Wirkung dem Ganzen mit.

Die Erneuerung des Kunsthandwerks.

Die englische Bewegung.

Die Erneuerung des englischen Kunstgewerbes war von Haus aus eine ethische Bewegung. Wir müssen diesen Grundzug festhalten, denn er enthält den tiefen Unterschied, der die englische Bewegung zunächst von der festländischen trennt, die, zwar von dieser hervorgerufen, von vornherein mit rein künstlerischen Überzeugungen einsetzte. Alle Ströme der vielverzweigten kunstgewerblichen Bewegung, leiten zu einem einzigen geistigen Urheber zurück, zu John Ruskin, der mit prophetischer Kraft, mit dem dichterischen Schwung eines Sehers und mit der Bildlichkeit seiner prächtigen bildlichen Sprache das Evangelium der Kunst predigte. Er verband die künstlerische Begeisterung mit dem Bekehrungseifer des Aposteltums, die eingeborene Schönheitsliebe mit der Rhetorik des Kanzelredners, die feinsinnigste Ästhetik mit dem Gedanken der Welterlösung, das künstlerische Gesetz mit den Grundbegriffen der Ethik und der Religion. Er war Ästhetiker, Gelehrter, Kunstkritiker, Forscher, aber mehr als dieses war er Agitator. Seine Stimme mußte in der Wüste gehört werden. „Die Steine von Venedig", „die sieben Leuchter der Architektur" bewirkten eine Erschütterung, eine Bewegung der Geister in annähernder Heftigkeit, wie sie nur bei der Verkündigung einer neuen Religion entstehen kann. Ungefähr um 1860, als die schwersten Schatten des in England mit Vorliebe genannten Viktorianischen Zeitalters die Kunst verdunkelten, brach diese Erleuchtung blitzartig hervor und ließ eine ganze Welt in Licht und Schönheit sehen. Die beiden Grundzüge des englischen Wesens, die Liebe zur Natur und die Liebe zum Heim, die in der Folge der englischen Kunstbewegung ein so entschiedenes Gepräge geben, wirken als

Triebfeder in den flammenden Proteſten Ruskins gegen die Verelendung des Daſeins unter den verheerenden Wirkungen einer wucheriſchen Induſtrie und eines verkommenen Geſchmackes. In der Empfänglichkeit ſeiner künſtleriſch verfeinerten Sinne litt er unter den bedrohlichen Zeichen der wachſenden Häßlichkeit und Verwahrloſung, die ihn zum erbitterten Gegner der maſchinellen Induſtrie machte, er empfand die grundſätzliche Wahrheit, daß die Kunſt eine Notwendigkeit des Lebens iſt und keinesfalls ein luxuriöſer Zeitvertreib für die Reichen, er befeſtigte die Überzeugung, daß ein Leben ohne die Segnungen der Schönheit notwendig in barbariſcher Finſternis, in Roheit und in Grauenhaftigkeit elend verkommen müſſe, er erkannte, daß das Weſen der Schönheit nicht an der formaliſtiſchen Äußerlichkeit, ſondern in der Arbeitsfreude, in dem Ausdruck der Liebe und Verehrung wurzle, er ſah wie die ausbeuteriſche moderne Induſtriearbeit den Menſchen zum willenloſen Werkzeug, zum vertierten Sklaven im Dienſte der kapitaliſtiſchen Macht, der Herrſchaft des an ſich unfruchtbaren Geldes herabſinke und in einem lichtloſen elenden Daſein verkomme, er unterſchied, daß für die Kräfte, für die Kultur und für die Vorherrſchaft der Nation der Reichtum, der Leben iſt, wichtiger ſei als die einſeitige Kapitalanhäufung auf Koſten der Arbeitenden, wichtiger als der trügeriſche Geldreichtum mit der ſchroffen Kehrſeite eines entkräfteten, ausgemergelten und vertierten Volkes. Auf dieſe Erkenntniſſe und Gefühle gründete er ſeine neue Schönheitslehre und ſein ſoziales Programm. Der ethiſche, geradezu religiöſe Grundzug des neuen Kunſtideals und die tatſächlichen peinigenden Zuſtände des induſtrialiſierten England laſſen es als durchaus folgerichtig erſcheinen, daß die Begründung der neuen Kunſtanſchauungen zu nationalökonomiſchen Lehren führen müſſe. Im allgemeinen wird viel

zu wenig die enorme Tragweite erkannt, die die Kunstbetätigung eines Volkes und die schöpferische Kraft nach der volkswirtschaftlichen Seite hin ergibt. Der Anachronismus, der Ruskin zum unversöhnlichen Gegner des modernen Industrialismus machte, wird in der Beurteilung dieses Mangels viel zu mächtig aufgebauscht. In der Tat fällt die Ablehnung eines im Grunde modernen Wesens wenig in die Schale, wenn man den ungeheuren und noch nicht abzumessenden Gewinn überrechnet, den Ruskin der von ihm grundsätzlich bekämpften Industrie brachte. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß Ruskin der erste war, der die Fabrikation auf ihre Pflichten aufmerksam machte, während sie bis dahin nur von ihren Rechten zu wissen schien, und daß die Industrie aus diesen menschlichen, ethischen und kulturellen Forderungen unendlich mehr Kapital zu schlagen imstande ist, als aus ihren rein materiellen Rechten, die sie mit dem Ruin der Nation zum eigenen Untergang notwendig führen müßten. Ruskin hatte gefunden, daß das gotische Zeitalter jene Einheit von Kunst und Leben, in der der Handwerker eine glückliche und geachtete Stellung besaß, im direkten Gegensatz zu dem unwissenden, rohen, verachteten, ausgebeuteten modernen Industriearbeiter; seine Beweisführung wuchs an den Beispielen der gotischen Kunst und Kultur zu dichterischen Lobgesängen empor, die wie die Psalmen das Herz entzückten und zur Gläubigkeit hinrissen. Seine ganze Kraft war auf die Verherrlichung der Gotik gerichtet mit dem agitatorischen Endzweck, die Glückseligkeit jener Zustände, wie sie sich seinem geistigen Blick darboten, wieder herbeizuführen und durch die beseelte Handarbeit die Tyrannei der Maschine zu beseitigen und in allen sichtbaren Äußerungen des Lebens den Ausdruck der Freude, der Liebe der Verehrung und damit eines immanenten Schön-

heitsempfindens zu befestigen. In Frankreich hatte der Architekt und Kunstgelehrte Viollet-le-duc eine ähnliche Bewegung zugunsten der Gotik und in Deutschland Gottfried Semper eine Kunstlehre auf Grundlage der Renaissance geschaffen; aber in der vielfach versuchten Parallele mit Ruskin blieben der französische und der deutsche Kunstgelehrte in dem Wissensqualm rein gelehrtenhafter und für das Leben unfruchtbarer Konstruktionen stecken, während aus der dichterischen Begeisterung und Lebenskraft des englischen Kunstpropheten der Strahl des befruchtenden Lebens in einem mächtigen Bogen aufsteigt und weithin vorhandene Keime zum Erwachen bringt. Man darf nicht glauben, daß der Hinblick auf die große nationale Kunsttradition Ruskin zu einem lebensabgewandten Propheten gemacht habe; im Gegenteil. Er hatte ein feines Organ für die Wahrnehmung aller Vorgänge in der modernen Entwicklung der wissenschaftlichen und philosophischen Tendenzen und der sozialen Frage. Er ist absolut dem Gange der Entwicklung gefolgt oder als Leuchterträger vorangegangen, wenngleich im Bewußtsein und direktem Gegensatz zum Marxismus und unmittelbar ohne Nachfolgerschaft, abgesehen von einer kleinen Schar junger, begeisterungsfähiger Künstler, und Ethiker, die sich in seinen Gedankengängen folgten. Der rein materialistischen Geschichtsauffassung und der Proletarisierung setzte er das ethische Moment der Arbeitsveredlung und der von ihr bestimmten Menschenveredlung entgegen. Er trat in die magische Gloriole der gotischen Vergangenheit und predigte an den Stufen jener traumhaften Kathedralen, die sein soziales Gesetz der edlen Arbeit, der Arbeitsfreude und daraus entsprießenden Schönheits- und Kunstmöglichkeit verkörpern. Die prophetische Gabe der Verkündigung, die ihn tatsächlich in die Reihe der Apostel

rückt, erwies ihre heilige Kraft, als Ruskin, der aufmerksam der Entwicklung folgte, mit unwiderlegbaren Beweisen, gestärkt durch sein gotisches Ideal, das soziale Programm der Menschlichkeit, der Schönheit, der Kunst entwickelte. Er arbeitete selbst nach Kräften an der praktischen Verwirklichung seines Programms, verwendete ein Vermögen, um den versiegten heimischen Kunstfleiß in England zu wecken und den Strom der menschlichen Arbeit in die alten Betten unter den blühenden Apfelbäumen und zwischen die blumigen Wiesen zurückzuleiten, wo er die Menschen glücklich und zufrieden schaffen sehen wollte, entrückt aus den mörderischen Bezirken einer entfesselten, grausamen, habgierigen, unmenschlichen Industrie. Sein Schönheitsgefühl und sein Kunstideal, das in den unsterblichen Werken den Ausdruck der edlen Menschlichkeit verehrte, sein heiliger Eifer gegen jene Mächte, die auf Unterdrückung jener Menschlichkeit ausgingen, machen ihn, den Aristokraten, zum Sozialisten, wie alle jene, die seinen Bahnen folgten. Alle Aristokraten, die das Glaubensbekenntnis Ruskins auf ihr Banner geschrieben haben, sind ausgesprochene Sozialisten, die nicht so sehr parlamentarisch als durch das Wesen ihrer Arbeit wirkten. Ruskin sah alsbald Jünger um sich, die ihrem geistigen Führer mit Enthusiasmus folgten und seine Lehren praktisch zu verwirklichen suchten. Die Idee konnte nicht mehr aussterben, sie ging in die Welt und wuchs zu einem breiten geistigen Strom, von den quellenden Regungen vieler Herzen gespeist, so daß in der ganzen Welt heute keine moderne künstlerische Organisation entstehen kann, die nicht Ruskins Impuls entfernt nachfühlt. Mit der Zunahme so vieler lebendiger Kräfte und mit der ins Breite gehenden Bewegung hängt es zusammen, daß die ursprünglichen Schroffen und Härten vielleicht auch ein wenig die charakte-

ristische Eigenart des geistigen Urhebers verwischt und mit der verpönten Industrie und der Maschine, die als Dienerin der Menschheit zwingende Rechte hat, ein vorteilhafter Vertrag geschlossen werden konnte. Aber die Jünger seiner näheren Umwelt, vor allem sein begeisterter Schüler William Morris, gingen mit ihrem Meister den Weg der Heiligen oder der Apostel, die in einem himmelhohen Bogen über die Gegenwart hinwegschritten und aus einer schönen Vergangenheit den Pfad nach einer noch schöneren Zukunft wiesen, nach einem Ausspruch Morris', daß die neuen Künstler nichts Besseres tun können, als die goldene Kette der Überlieferung einem glücklicheren Geschlechte der Zukunft darzureichen. Morris Roman „Neues aus Nirgendland" zeigt diese gnadenvolle Zukunft, die ein reines Spiegelbild einer glücklichen Epoche der gotischen Vergangenheit darstellt, wie sie war, wenigstens in der Auffassung des Dichters. William Morris hatte die ungeheure, der Menschenkraft schier spottende Arbeit übernommen, diese goldene Kette der Überlieferung aus dem Schutt der Vergangenheit herauszuheben und den Händen der Vergangenheit darzureichen. Nur die religiöse Begeisterung konnte befähigen, die legendenhafte Schwierigkeit eines solchen Werkes zu überwinden und die geistigen Linien der künstlerischen Welt Ruskins mit Wirklichkeit, mit Leben, mit praktischer Arbeit zu erfüllen. Morris, der, bevor er Kunstgewerbler wurde, Dichter und Schriftsteller von anerkanntem Rang war und zugleich als aufrichtiger und positiv tätiger Sozialist wirkte, wie alle Künstler seines Kreises, begann zunächst damit, daß er die alten Handwerke erlernte, alle Herstellungselemente der Druckerei, der Weberei, der Teppichwirkerei, der Töpferei, der Möbel, des Buchschmuckes, der Glasmalerei, der Tapetenerzeugung in sich aufnahm, zugleich Mann der Praxis, Unternehmer, Kaufmann, Ästhe-

tiker und Agitator wurde, und zugleich das blieb, was er seiner innersten Natur nach war, Dichter. Es ist klar, daß er dort einsetzte, wo er mit seinem Freund und Lehrer den vergrabenen Schatz der nationalen Handwerksüberlieferung zu heben hoffte, bei der Gotik. Er ging von der Gotik aus, um durch die alten Handwerkstechniken hindurch zu einem geistigen Erfassen des alten Ornamentes zu gelangen. Man könnte sagen, daß er von der Nachahmung der Gotik ausging, aber das Wort ist nicht zutreffend, ebensowenig, wie es in bezug auf die Vorbilder zutreffend ist, die er namentlich für die Musterzeichnungen und für die Teppichweberei aus dem Orient holte. Denn, indem er auf die Wiederbelebung des Handwerks und der Technik ausging, gelang es ihm zwanglos, das Ornament organisch zu erfassen und durch die Handschriftlichkeit des handwerklichen Ausdruckes individuell zu beleben. So gewann er alsbald neue Herrschaft über eine Ornamentation, die nicht absichtlich oder erzwungen war, sondern ein natürliches Ergebnis der handwerklichen Inspiration, die unzertrennlich ist von der alten Technik und der Natur der Stoffe, allerdings von fernher geleitet, durch den verklärenden Schimmer einer alten Kunstweise. In dieser war er vollends aufgegangen, um von den Elementen her zu den reifen künstlerischen Ergebnissen zu gelangen. Er hatte auf diesem Wege die Erfahrung gemacht, daß die Stoffe und die Werkzeuge in ihrer Formensprache so verschieden sind, wie in ihrer Natur und daß eine gute kunsthandwerkliche Leistung eine organische Harmonie zwischen Stoff und Form ausdrücken soll. Diese organische Harmonie hatte er in der Form der alten Kunst gefunden und ihre Ornamentik von ihnen her neu beherrschen gelernt. Es ist begreiflich, daß ein Künstler, der diesen seelischen Griff besitzt, die alte Form, von der er ausgeht, nicht nachahmt.

Er erlebt sie. Aber er erlebt sie in ihrer Tradition so stark, daß sie alsbald unter seinen Händen ein anderes wird. Ich glaube auf diese Weise klar gemacht zu haben, daß Morris mit den neuen Gotikern, die in der Architektur auf Stilnachahmung ausgingen, keine Wesensgemeinschaft hatte.

Denn das ist der entscheidende Gesichtspunkt, den wir zum Verständnis der englischen Bewegung und ihres Einflusses nicht aus dem Auge verlieren dürfen, daß es sich nicht um die Erschaffung einer neuen Kunst, sondern um die Wiederbelebung des alten Kunsthandwerkes handelte, als eines Mittels, den Ausdruck des menschlichen Glückes und der davon abhängigen Schönheit wieder herzustellen. Im Vordergrund steht nicht das künstlerische, sondern das ethische Moment. Nicht die Industrie oder die mechanische Vervielfältigung konnte diese Möglichkeit gewähren, sondern das eigene werktätige Vollbringen einer Arbeit, durch die Kunst und Fertigkeit der Hände, die von der seelischen Kraft der Freude und Liebe behandelt sind. Der primitive, stammelnde, unbeholfene Ausdruck volkstümlichen Kunstschaffens steht im Rang der Schönheit höher als der geistreichste Entwurfsgedanke in glatt routinierter seelenloser Ausführung durch fremde, rein mechanisch wirkende Hände. Die Werkzeugsprache, der Ausdruck der unmittelbaren Handwerklichkeit, sind das köstliche Leben, darin sich der Geist, die seelische Kraft, die Menschlichkeit erschließen. Wenn ein Gedanke gut und die künstlerische Neigung bedeutend ist, so kann sie am reinsten nur durch diese handwerkliche Arbeit sprechen. Es kommt nicht so sehr darauf an, berückend Neues zu erfinden und originell im Entwurf zu sein, sondern diesen Ausdruck der edlen Arbeit und der Gesittung festzuhalten. Ein einfacher Kranz, von einem empfindenden Kunsthandwerker um den Fuß eines silbernen Bechers getrieben, was in

derselben Form hunderte von Malen vorher schon geschehen ist, wird nichtsdestoweniger durch diese persönliche handwerkliche Arbeit einen individuellen Zug bekommen, ein persönliches Unterscheidungsmerkmal, das als Ausdruck der menschlichen Bildung das Wesentliche ist. Die Qualität im Sinne der Gediegenheit, des Materials und der Handarbeit gilt als der oberste Grundsatz. Die Künste haben immer bei dem Handwerk gewohnt, sie sind recht eigentlich aus diesem hervorgegangen und bildeten den Ausdruck der Vermenschlichung und der Beseelung an den Stoffen, die tot sind oder anderen Gesetzen folgen. Nur die unmittelbare handwerkliche Arbeit ist der Weg, auf dem die Kunst entstehen und die Harmonie zwischen der Gesetzmäßigkeit der Stoffe und der Gesetzmäßigkeit unseres menschlichen Empfindens hergestellt werden kann. Solange die Künste mit dem Handwerk eine Wesenseinheit bildeten, fand diese Harmonie Ausdruck und keine Vergewaltigung der Stoffe ward möglich.

Ruskin bringt den Begriff der Schönheit auf eine neue Formel und setzt sie gleich mit dem Ausdruck der Freude, in der Tat eine neue Definition, mit der sich gut wirtschaften läßt. Die organisatorische Arbeit Morris' und die Wiederbelebung des Kunsthandwerkes in den vorgezeichneten Linien strebte diese Schönheit als den Ausdruck der Freude, des Interesses und der Beseelung im Handwerk an, sie brachte die Praxis mit den Lehren des Meisters und der hieraus entsprungenen geistigen Bewegung in Übereinstimmung. Das Beginnen war fruchtbar, heilkräftig und wird überall dort notwendig sein, wo eine krankhafte Moral das Leben und seinen notgedrungenen Ausdruck, die Arbeit, vergiftet hat. Der tiefe ethische Verfall unserer Zeit zeigt sich am deutlichsten in unserer Miethaus-Architektur, in den lügenhaften Fassaden; am schlimmsten steht es mit der moralischen Krisis

in der Industrie, in der zur Selbstverständlichkeit gewordenen betrügerischen Gewohnheit durch wertlose Stoffe Echtheit vorzutäuschen und die natürlichen Merkmale der gefälschten Technik in Verruf und Verfall zu bringen. Wenn eine künstlerische Bewegung wieder tiefgreifende Bedeutung für das Leben gewinnen sollte, müßte der Ausdruck der Ehrlichkeit, der Sinn für die Echtheit und der Preiswert für gediegene Arbeit wieder befestigt werden. Die englische Bewegung hatte diesen ethischen Grundzug. Es ist logisch und gerecht, daß sie in der Wiedererweckung der Kunst oder des Kunstgewerbes voranging; ohne Ruskin und Morris wäre die kunstgewerbliche Bewegung auch in den anderen Ländern nicht geworden.

Indem Morris selbst Hand anlegte, in Morton Abbey Werkstätten errichtete, einer lieblichen Landschaft, an dem Ufer eines kleinen Flusses, dem Wandle und mitten in London eine Verkaufsstelle errichtete, gab er ein Beispiel von beschämender Größe, das allen ins Herz fuhr, in einer Zeit, da es der Künstler unter seiner Würde hielt, die Zeichnung für einen Stuhl oder für ein Plakat zu liefern. Im Kreis der Präraffaeliten, einer jungen Künstlerschar, die schon um 1848, von der frühflorentinischen Kunst angeregt, der akademischen Schablone zu trotz einen persönlichen, empfindungsmäßigen, geistigen Ausdruck anstrebte, fand William Morris die Arbeitsfreunde, die er brauchte, die sich bald durch eine Gefolgschaft zu einem ansehnlichen Kreis vermehrten, aus dem neben Morris, namentlich Burne-Jones, Walter Crane, Cobden-Sanderson, Selwyn-Image, Sedding, Day, Heywood Summer und anfänglich der einzige Architekt des Kreises Philipp Webb sich hervortaten. Burne-Jones hat sich namentlich um die Wiederbelebung der Glasmalerei verdient gemacht, Walter Crane hat mit unerschöpflicher

Phantasie Tapeten, Stoffmuster, Buchillustrationen entworfen, mit der Leichtigkeit und Fruchtbarkeit des Schaffens, die es begreiflich macht, daß nicht alles von ihm einen künstlerischen Rang behaupten wird. Der Löwenanteil an der Arbeit fiel allerdings Morris zu, der alle Gewerbe, die zum Hausbau und zur Innenausstattung gehören, durch das Beispiel der eigenen Arbeit und durch seine organisatorische Tätigkeit zu neuem Leben erweckte. Von der Vielfältigkeit und dem Umfang dieser fabelhaften Arbeit, die mit der Wiederaufnahme und Übung der alten Werkzeugsprache auf zahlreichen Handwerksgebieten begann, mit der Erforschung der verschütteten Tradition und der vielfach vergessenen Techniken, mit der Erziehung der Arbeitskräfte, mit der Neubelebung des Ornamentes, mit der Überwachung der Rohstofferzeugung, mit der Schaffung von Absatzquellen und schließlich mit der Erziehung des Verständnisses im Publikum, macht man sich keine Ahnung. Für diese enorme Tätigkeit wirkt als kleiner Ausschnitt die von ihm ausgehende Reform der Buchausstattung illustrativ. Er ging in der Buchdruckkunst auf die Anfangsgründe zurück, entwarf von alten Buchwerken angeregt, selbst die Schriftcharaktere, die reichen Initialen und ornamentalen Buchstaben zu den Titeln und Anfangsseiten, die er zum Teil selbst in Holz geschnitten hat, er überwachte selbst die Herstellung eines weichen, widerstandsfähigen Papiers aus gebleichten Leinenlumpen, besorgt den Druck in der eigenen, berühmt gewordenen Kelmscott-Preß, wobei er die peinlichste Sorgfalt auf den rechten Abstand der Buchstaben und Wörter legte, auf die richtige Anordnung des Druckspiegels als Seitenpaar, verwendete eine emsige und mühevolle Arbeit auf die handwerksgerechte Gediegenheit des Bucheinbandes, sei es Pergament oder Papier und entwickelte hier, wie auf allen anderen Gebieten des Kunstgewerbes aus

den primitiven Anfängen eine neue Blüte, in der handwerkliches Können und alle menschliche Bildung in Übereinstimmung waren und das Gewissen vollkommene Beruhigung fand. Die berühmte, von ihm in allen Teilen selbst hergestellte Chaucerausgabe nebst seinen anderen Buchwerken, bildeten tatsächlich den Anfang einer neuen Buchkunst, die alle Erfahrungen der Menschheit auf diesem Gebiete herübernahm. Sein Freund, Cobden-Sanderson, von diesem lebendigen Beispiel ergriffen, entdeckte in sich einen neuen Beruf, er warf die Advokatenrobe ab und ward Buchbinder. Seine unsterbliche Größe liegt namentlich in der handvergoldeten Ausschmückung des Buchdeckels. Andere, wie Cockerell, leisten auf diesem Wege Gefolgschaft.

Ähnliche Wege wurden auf den zahlreichen anderen Gewerbegebieten eingeschlagen, in der Metallbearbeitung der Goldschmiedekunst, der Holzschnitzerei, der Tischlerarrbeit, der Weberei, der Teppichwirkerei, der Färberei, im Musterzeichnen u. s. f. Unter dem Einfluß dieser Bewegung standen und entstanden die zahlreichen Schulen, die eine geistige Ausbildung auf handwerklicher Grundlage unter dem Schlagworte Technical-Education boten. Handwerker und Dilettanten werden gleichzeitig unterrichtet und neben dem Unterricht geht die praktische Tätigkeit einträchtig einher. Namentlich der Bildhauer Frampton und der Architekt Lethaby sind um die künstlerische Durchbildung der technischen Schulen, deren es in England ungefähr 200 gibt, besonders verdient. Die Handwerkerschule in der Regent-Street, Central School of arts and Crafts verkörpert am klarsten das Endziel der Erziehung, das den Handwerker zu einer künstlerisch selbständigen Betätigung in seinem Fach befähigen soll. Im Zeichnen liegt auf dem Naturstudium großes Gewicht, dagegen ist auf die technisch raffinierte Zeichnung verzichtet und nur

die skizzenhafte Wiedergabe des Wesentlichen angestrebt. Der Silberschmied, der Glasmaler, der Buchbinder usw. sollen dahin gebracht werden, in den Geist und in die Technik des Handwerks einzudringen und nicht nur die Arbeit, sondern auch aus dem gereiften handwerklichen Verständnis heraus den Entwurf selbst anfertigen und zeichnerisch verständlich auszudrücken. Aber neben den Schulen haben unmittelbare praktische Bedeutung die Kunsthandwerkergilden gewonnen, als der Ausfluß der Bestrebungen Morris. In der Art Workers Guild sitzen Künstler von hohem Ansehen neben Handwerkern, wie Metallarbeiter und Weber, auf einer Bank, wie im alten Nürnberg, wodurch die höchste künstlerische Auffassung des Handwerks ausgedrückt ist. Das Ziel dieser Leute liegt in dem alten Ideal, den Handwerker auf seiner Grundlage künstlerisch wieder so stark zu machen, daß er zum selbständigen Schaffen gelangt. Der Architekt C. R. Ashbee gehört zu diesen Männern, die das Herz der Bewegung bilden und es scheint, daß Ashbee nach dem Tod Morris', 1896, berufen ist, im Geiste des Führers die Bewegung fort zu leiten. Ashbee ist der Gründer der Guild and School of Handicrafts, einer Vereinigung von ausübenden Handwerksmeistern, die unter der Leitung Ashbees steht, und einen direkten Lehrlingsunterricht in Verbindung mit Werkstättenbetrieb unterhält. Sie haben sich durch ihre bewundernswerten Arbeiten namentlich auf dem Gebiet der Möbel und der Metallarbeiten in Gold und Silber hervorgetan und im vollen Umfang auf einer der letzten Arts and Craft-Ausstellungen gezeigt, die von Morris begründet, alle drei Jahre in der New-Gallery der Regent-Street in London stattfindet, und den Ausstellungsmittelpunkt der ganzen kunstgewerblichen Bewegung bildet. Eine ganz ähnliche Vereinigung, auf den gleichen gesunden Grundsätzen bildet

die Birmingham Guild of Handicrafts. Diese Gilden sind in ihrem Wesen geschäftliche Privatvereinigungen auf künstlerischer oder vielmehr handwerklicher Grundlage, in genossenschaftlicher Form mit Gewinnbeteiligung der Handwerker, unter der geistigen und künstlerischen Führung eines der Männer um Morris; sie haben einen Vorstandsausschuß, der, wie in den alten Gilden, Disziplinargewalt ausübt, auf die Qualität und Wahrung der gesunden, handwerklichen Traditionen wacht und dergestalt die Lehren, Ruskins und Morris' in der Praxis dauernd befestigt. Die Gilde Ashbees ist sozusagen die Privatwerkstätte des Künstlers, in der die Handwerker als die selbständigen Mitarbeiter des Künstlers tätig sind. Es ist jene Form, die späterhin für die Bildung von Kunstwerkstätten auf dem Kontinent vorbildlich geworden war. Die Handwerke der Gilde umfassen alle Aufgaben im Umkreis der Baukunst. Der Künstler, der ganz in den Voraussetzungen des Handwerks aufgegangen ist, steht durch die Werkstätten der Gilde, wo er einen Teil seiner Zeit verbringt, in lebendigem Kontakt mit den Ausführenden nach dem Grundsatz Morris', daß Handwerker und Künstler wieder zusammenkommen müssen, um die Zersplitterung und Entkräftigung der beiden zu vermeiden und in der geistigen Einheit des Denkens und Ausführens die Stärke und Harmonie wieder zu finden, wie in der Zeit der Personalunion im Kunsthandwerk. Ein anderer, sehr wesentlicher Vorteil solcher kunstgewerblicher Produktivgenossenschaften ergibt sich nach der geschäftlichen Seite, weil die Vereinigung leichter in den Stand gesetzt ist, den Zwischenhändler zu vermeiden und direkt auf den Konsumenten, auf die Erziehung des Publikums und somit auf den Lebensnerv des praktischen Fortkommens fördernd zu wirken. Es kann nicht deutlich genug

hervorgehoben werden, daß dieser Entwicklungsgang reinigend, kräftigend und notwendig war und der einzige Weg, auf dem das kunstgewerbliche Ziel der Qualität erreicht und die Kluft zwischen Entwurfskünstler und ausführendem Gewerbe, die bei uns in Deutschland noch der schwerste Übelstand ist, zu überbrücken. Diesem Beispiel sind tatsächlich, wie ich später aufzeigen werde, wenn auch auf veränderter Grundlage und in sehr bedingter Ähnlichkeit einige Unternehmungen gefolgt, wie z. B. in Wien die Wiener Werkstätte. Der englische Flugsame ist reichlich aufgegangen. Es darf nicht übersehen werden, daß die englischen Kunsthandwerker zwar von der gotischen Tradition ausgingen, um die verlorenen Fäden wieder aufzugreifen, daß sie aber keineswegs bei der Wiederholung der Form stehen blieben. Sie hatten mit lebendigem Geist die Überlieferung verarbeitet und neu erschaffen. Ihr Werk ist Moderne auf Grundlage des Handwerkes, indem sie den Adel des Materials, die Gediegenheit der Arbeit und die Zweckmäßigkeit der Form erstrebten. Das Ornament konnte für sie nur insoferne in Betracht kommen, als es aus der Körperlichkeit der Dinge floß und der Ausdruck der Werkzeugsprache war. Schließlich konnte in der unmittelbaren Werkzeugsprache, z. B. in dem gut geführten Hammerschlag an den Metallarbeiten an und für sich schon eine ornamentale Wirkung ersehen werden. Neben der organischen Form stellte dieser handwerkliche Ausdruck eine Äußerung des Geistes- und Empfindungswesens dar und bildete die Qualitätsmarke und das Wertmaß. Daß die solcherart hergestellten Dinge einen Preis fordern, der neben den Erzeugnissen einer lediglich auf Billigkeit hinarbeitenden, qualitätslosen und zu oft schundmäßigen Industrie hoch erscheint, wurde nur mit Unrecht als eine Verleugnung des dem Werke Ruskins und Morris' zugrundeliegenden so-

zialen Gedankens erklärt. Wie konnte das Streben, der qualifizierten Arbeit einen Marktpreis zu verschaffen, als eine Verleugnung des sozialistischen Grundgedankens ausgelegt werden? Liegt nicht vielmehr in der Voraussetzung von schundmäßiger Entlohnung und schundmäßiger Arbeit eine Verkennung der sozialen Kultur? Die charaktervollen Männer, die sich in ihrem Streben nach Arbeitserhöhung und Veredlung der menschlichen Grundlagen des Arbeiters nicht irre machen ließen, hatten das allerdings allzu ideale Ziel im Auge, daß die Kultur dazu gelangen werde, nichts wie diese edle Arbeit zu fordern und die sachliche Vollendung an Stelle des überflüssigen und nichtigen Luxus zu setzen, die recht eigentlich als die Ursache vieler unfruchtbarer und verderblicher Beschäftigung erkannt wurde. Die Vereinfachung und Veredlung der Bedürfnisse macht die Mittel frei zu Erziehung der köstlichen Arbeit, die bei einer guten Wirkung in einer solchen Menge hervorgebracht werden kann, daß das Antlitz der ganzen Erde bis in jeden Haushalt hinein den Geist der Schönheit empfängt und fruchtbare und freudvolle Arbeit an Stelle der empörenden Formen moderner Lohnsklaverei. Die Technical-Education, die geradezu als die Grundlage einer neuen allgemeinen Bildung erscheint, gibt die Möglichkeit im Umkreis des bescheidenen Heims eigene Arbeit zu betätigen, während dem Reichtum die neue geistige Bewegung die Gewissenspflicht nahe gelegt wird, mit den Gütern, mit dem Vermögen, das eigentlich Nationaleigentum und den Reichen nur zur Verwaltung überlassen ist, einen Gebrauch zu machen, der die Entfaltung des Talents, der edlen kunsthandwerklichen und der auf diesem Boden am herrlichsten gedeihenden menschlichen Bildung und Kunst im allerweitesten Umfang zu fördern.

Die reformatorische Tätigkeit, die von tiefen ethischen Impulsen getragen auf die Erneuerung der Gewerbe und Handwerke im Umkreis der baukünstlerischen Tätigkeit ausging, wirkte natürlich auch auf den Hausbau revolutionierend; vom Anfang an war außer Philipp Webb, der nicht entscheidend hervortrat, der Architekt in der Künstlerplejade, die auf allen Gebieten der Kultur belebend gewirkt hat und der unter anderen Leute angehörten, wie Sedding, Selwyn Image, Heywood Sumner, Lewis F. Day, Madox Brown; den Buchkünstler Walter Crane und die früher genannten nicht zu vergessen. Der Vollständigkeit halber, und um den Umfang und die Fruchtbarkeit der Bewegung anzudeuten, muß erwähnt werden, daß ein neues Architektengeschlecht auftauchte, das der Bewegung folgte und sich ihrem Einfluß unterwarf. Ashbee der ganz im Handwerk aufging, ohne aufzuhören Architekt zu sein, ist erwähnt worden, aber es kamen auch andere, wie Voysey, und später der feine und hochbedeutende Baillie-scott und eine zahlreiche jüngere Architektenschaft, die nach den aufgestellten sachlichen und organischen Grundsätzen arbeiteten und im englischen Landhausbau von unten her die Erneuerung der Architektur in der folgereichsten und vorbildlichsten Weise durchführten. Sie sind so zahlreich, daß die Aufzählung der Namen ermüden würde, ihr Werk ist so vielfältig und originell, daß eine eingehende Charakteristik der Einzelheiten den Rahmen dieser Darstellung sprengen würde; die Grundsätze sind inzwischen bei uns so allgemein bekannt geworden, daß ich mich im Verlauf dieser Schrift nur auf das allerwesentlichste zu beschränken brauche und mich für das Spezialstudium mit dem Hinweis auf Muthesius' umfangreiches Werk „Das englische Haus" begnügen kann. Die Gedanken von Ruskin und das Beispiel

von Morris haben so weithin gewirkt, daß in England keine mittelmäßige Architekturfirma schafft, die nicht eine gesunde Auffassung in dieser Sache betätigen würde. Die Gartenstadtgründungen in England sind ein Ausfluß der sozialen und künstlerischen Propaganda des Werkes Ruskins und Morris' und die ähnlichen Strömungen, die wir bei uns und jenseits des Ozeans wahrnehmen, sind die Nachwirkungen dieser vorbildlichen Kraft. Aber diese Architekten, von Voysey bis Baillie-Scott mit allen, die dazwischen stehen, haben der kunstgewerblichen Bewegung, die auf die Erneuerung der Architektur ausging, eine neue, zusammenfassende Kraft zugeführt. Es kann nicht übersehen werden, daß in dem Entwicklungsgang des englischen Kunsthandwerkes nach den leitenden Gesichtspunkten Morris' lediglich einzelne Stücke und Einzelwerke zustande kamen. Es ist nicht gut anders möglich, unter Grundsätzen, die der individuellen Entfaltung jeden Kunsthandwerkes von vorneherein den freiesten Spielraum einräumen und jedem einzelnen Gegenstand das natürliche Recht einer Persönlichkeit gewährleistet. Freilich die Qualität dieser Einzelleistungen, ihre Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit, verschaffen ihnen von vorneherein den Geist der Zusammengehörigkeit, der es ermöglicht, den Hausrat und die Innenausstattung aus der Zusammenstellung dieser Einzelheiten in durchaus anständiger und einwandfreier Weise zu bestreiten. Das neue Element, das die Architekten unter dem Einfluß dieser Bewegung als Morgengabe mitbrachten, war die Durchbildung eines Raumes nach einheitlichen Gesichtspunkten, der neue Begriff der Raumkunst. Dieser Begriff verkörpert die räumliche Nutzanwendung eines architektonischen Gesetzes, das von Haus aus in jedem organischen kunstgewerblichen Gegenstand steckt, der, wenn es recht zugeht, stets im geistigen Hinblick auf ein Ganzes nach Maß-

gabe menschlicher Bedürfnisse entsteht. Diese letzte Konsequenz hat nicht Morris und sein engerer Umkreis gezogen, sondern die Architektenschaft, die sich seiner Bewegung anschloß. Voysey entwarf Möbel, arbeitete auch ornamental und zeichnete Tapeten, aber er tat es im bewußten Zusammenhang mit dem Hausganzen oder mit dem Raumganzen, darin er seine Einzelschöpfungen einordnete. Die tiefe Dankschuld, in der die Erneuerer des Kunsthandwerkes und der Architektur in England bei der primitiven Volkskunst und der Gotik standen, drückt sich im Flachornament, in den Musterzeichnungen für Tapeten und Stoffe, allerdings stärker aus, als in den körperhaften Gegenständen. Die primitive Kunst hatte eine Art ornamentale Bildersprache nötig, religiöse Symbole, die sie in lebendige Beziehung mit der natürlichen Umwelt setzte, und in werkmäßig umgebildeten Formen von Tieren, Menschen und Blumen ausdrückt. Aus diesen Formen bilden die englischen Ornamentkünstler ihre Konventionen. Das Studium der vergangenen Kunst und vielleicht auch die Entdeckung Japans, war für ihre Ornamentik bestimmend, daß sie nicht daran dachten, aus der neuen Physiognomie der Dinge, ornamentale Formen zu gebären, die jenseits des geschichtlichen Herkommens stand. Es ist schon angedeutet worden, daß die Blumen- und Frauengestalten, der frühitalienischen Gärten die neue ornamentale Welt Englands bevölkern und es muß hinzugefügt werden, daß namentlich durch Tapetenkünstler, wie Walter Crane und Voysey und andere, die modernen Zimmer in der gefiederten Pracht bunter Zaubervögel, radschlagender Pfauen schimmern. Aber Voysey zeigt in der ornamentalen Behandlung der Wand die größere Enthaltsamkeit und die Zucht, die der Blick auf das Ganze den Einzelheiten auferlegt, die Unterordnung der Teile unter die gesetzmäßige Gesamtwirkung, während die

prächtigen Musterzeichnungen und Tapetenschöpfungen Walter Cranes zuweilen die Machtfülle des Selbstzweckes erstreben und sich der harmonischen Anwendung im Raum zu widersetzen scheinen. Die Ornamente, die diese Künstler der Überlieferung gemäß aus der Vorstellung von Tieren, Menschen und Blumen bildeten und mit ihren Raumschöpfungen in Beziehung brachten, haben sicherlich von diesen Möbeln und Gegenständen, die also geschmückt sind, nichts auszusagen. Sie haben nicht die Bedeutung einer geistigen Neuschöpfung, wie die abstrakte Ornamentik der holländischen und belgischen Künstler, die metaphysisch wirkt und den geistigen Ausklang der organischen Wesenheit der neuen Gegenstände und Raumbildungen darstellt. In dieser transzendentalen Auffassung des Ornamentes kann allerdings die stilisierte Pflanzen- oder Tierform als nichtssagend erscheinen, als ein Wert, der von außen hereingetragen und den Möbeln oder Dingen angeheftet wird, sei es als Paneel, als Schnitzerei, als Druckzeug oder Tapete und schließlich, weil er in seinen ornamentalen Eigenschaften äußerlich ist und auf Nebengedanken abzielt, sehr leicht störend oder einfältig wirken kann. Aber es berechtigt uns nichts, von einem Verfall dieser Ornamentik zu reden, weil sie von Natureindrücken wie Pflanze und Tier ausgeht. In der englischen Ornamentik ist es sicherlich nicht allein das Beispiel der Überlieferung, der Einfluß japanischer Kunst, sondern eine eingeborene Liebe zur Natur, die sich in der Ornamentik ausdrückt. Die Künstler, die von diesen Vorbildern ausgehen, haben ihre Eindrücke geistig verarbeitet und sie in der Materialsprache tektonisch und architektonisch ausgedrückt. Es gibt eine gemeinsame geistige Wurzel, die ihre Werke mit der Ornamentik in organische Übereinstimmung setzt, und vor dem Vorwurf des willkürlichen, papierenen Stilisierens befreit. Es gibt zuguterletzt

nur einen Unterschied zwischen guten und schlechten Ornamenten. Welche aufregenden Überraschungen eine aus den ursprünglichsten Vorstellungen von Pflanzen, Menschen und Tieren entwickelte Ornamentik ergeben kann, haben gerade in der neuen Bewegung die schottischen Künstler bewiesen. Es ist die Gruppe um das Paar Mackintosh in Glasgow, deren Raumkunst völlig außerhalb des Kreises der englischen Bewegung steht. Sie ist so absolut neuartig und selbständig, gleichsam durch die Raumabstraktionen ornamentale Wirkungen anstrebend, daß sie durch ihr völlig eigenartiges und unerwartetes Prinzip selbst in England im Kreise dieser Modernen Schrecken und Abwehr hervorriefen. Die schottische Kunst, die eine gesonderte Betrachtung erfordert, ist mit der englischen Bewegung daher gar nicht in einem Atem zu nennen. Jene Glasgower Künstler stellen das ausgesprochene Prinzip dar, zugunsten der großen mystischen, einheitlichen Raumwirkung jeden ornamentalen Nebengedanken zu unterdrücken. Nur Bailliescott kann in ferner Beziehung mit ihnen genannt werden. Von ihnen wird später die Rede sein.

Die Keime der englischen Bewegung wurden, wie gesagt, in den 80. und 90. Jahren über den Kanal getragen und geben den Künstlern in Holland und Belgien neue Gesichtspunkte. Die Entwicklung, die in der Folge hier Platz griff, und in der Kunst Van de Veldes ein charakteristisches Gesicht zeigte, unterschied sich alsbald völlig von dem Wesen der englischen Bewegung. Weil Deutschland unter beiden Einflüssen stand, ist es nötig, die Kunst Van de Veldes und das Werk Ruskins und Morris' auf charakteristische Trennungsmerkmale hin zu vergleichen, weil die Naturverschiedenheit der beiden eine Tragweite für die deutsche Bewegung hat. Von den grundsätzlichen Verschiedenheiten hebe ich heraus, daß die englische Bewegung ethi-

schen und die belgische Bewegung künstlerischen Antrieben Folge gab. Das hindert natürlich nicht, daß ethische und künstlerische Wirkungen in beiden Bewegungen vorhanden sind; es ist jedoch nicht unwichtig, zu sagen, daß das Schwergewicht nicht in beiden Fällen auf derselben Seite lag. Die englische Bewegung zielte auf die Hebung des Kunsthandwerkes ab, sie suchte das Ansehen und die Würde der alten Handarbeit und der Menschen, die solche Arbeiten ausführten, neu zu beleben. Ihr Schönheitsideal lag bei dieser veredelten Arbeit, beim Handwerk. Sie war die eigentliche Renaissance des Kunstgewerbes, eine Wiederbelebung jenes glücklichen Zustandes der Vergangenheit, da Künstler und Handwerker eine Person waren. Die Kunst Van de Veldes und seines Umkreises hatte zunächst nichts mit dem Handwerk, sondern mit den Künstlern zu tun. Diese Künstler begannen die Richtigstellung der Form und die Erneuerung ihres geistigen Ausdruckes, des Ornamentes. Ihr Werk war von vorneherein auf moderne Betriebsmittel gestellt, auf die Industrie, mit ihrem gewaltigen Apparat von technischen Reproduktionsmethoden und Vertriebsmöglichkeiten. Sie wollten für eine neue Herstellungsweise eine neue Formensprache erfinden, die den veränderten Zeitverhältnissen Rechnung tragen und beweisen sollte, daß sich die Grundlage der gewerblichen Produktion und der Formenanschauung sehr geändert und die Struktur der realen Welt wesentlich von den Zuständen in der Zeit des frühflorentinischen Kunsthandwerks verschieden ist. Nicht eine Wiedergeburt, sondern eine Neugeburt, eine Naissance des Kunstgewerbes war das Streben dieser Künstler; mit welcher Tragweite ist eine offene Frage. Immerhin hatten diese Künstler, die sich dem Kunstgewerbe zuwendeten, trotzdem sie von England her die Anregung empfingen, einen völlig neuen Sinn in die Welt gebracht. Die

geistigen Quellen, aus denen dieser neue Sinn geschöpft wurde, sind im vorigen schon genügend angedeutet worden; ihre Ornamentik bewegt sich auf grundsätzlich neuen Bahnen, sie schöpft ihre Formen nicht, oder wenigstens nicht unmittelbar, aus den Vorstellungen von Pflanzen oder Tiergebilden, wie es die überzeugten Traditionskünstler tun. Nichtsdestoweniger liegt in dem abstrakten Ornament dieser Erneuerer ein traditionelles Prinzip, ein allgemein giltiges Gesetz, das sie in Verwandtschaft bringt mit den Schöpfungen früherer Kunstepochen. Ich habe schon angedeutet, daß die Neigung immerfort bestanden hat, das Ornament aus dem Zusammenhang mit den Naturvorbildern abzulösen und abstrakt zu gestalten als organischer Ausdruck eines Kunstgebildes, das eigenen Gesetzen folgt. Es war nicht nur in der etnographischen Kunst, sondern auch im Barock, im Rokoko und in der Gotik der Fall, in jener späten Gotik, wo der Frühling mit seinen Blättern und Blumenranken abgeblüht war. In jener späten Gotik wird alles abstrakt und verliert den Zusammenhang mit dem Paradies. In Treppengehäusen steigt die steinerene Spindel empor, gewunden, wie eine gedrehte Eisenschiene, an den Toren erstarrt das steinerne, laubenförmige Geäst zu steif geschwungenen Bogen, wie Eisenrippen, die Schlankheit und Strenge des Steinwerkes erweckt in uns die Suggestion von Eisenkonstruktionen. Van de Velde ist in dieser Nachbarschaft leicht zu denken. Er hat unzweifelhaft diese Logik erlebt und den Anachronismus einer Entwicklung empfunden, der durch die historische Renaissance über das Trümmerfeld der antiken Welt führt. Er ist der Gotiker des Eisens im modernsten Sinn, obzwar er von keiner überlieferten Form ausgeht. Er hat die Tradition des Geistes, wie Morris und dessen Anhänger die Tradition der Form und der Arbeit hatten. Sie alle hatten, was sie eint, die

Tradition der Schönheit. Um die Welt Van de Veldes zu begreifen, muß man nicht nur durch Kindheitsträume gegangen sein, die, von der Erinnerung des Herzens zärtlich behütet, unter jenen schmiegsamen steinernen Rippen wie unter Baldachinen ruhen, im Dämmer jener alten Kathedralen, durch deren steingeflochtene Wölbungen der blaue Himmel mit goldenen Sternen heraufzieht, man muß vielmehr auch die in jenen wundersamen Steingebilden wirksamen Kräfte empfunden und verwandte statische und dynamische Energien in der modernen Eisenkultur, in den Maschinen, Fahrzeugen, Schiffs- und Brückenkonstruktionen, ästhetisch bewerten gelernt hat. Van de Velde hatte nach eigenem Bekenntnisse nichts wie seine Vernunft gebraucht. Aber selbst die klarste Vernunft wirkt wie die Sonne im leeren Weltenraum, unfruchtbar, wenn sie nicht einen Untergrund beleuchtet, der reich an Bildung, an Eindrücken und Empfindungen ist, fruchtbar und mannigfaltig, wie die Schönheit der Erde. Darum brauchte Van de Velde nur seine Vernunft zu betätigen, um Eigenartiges zu gebären. Die Tragweite seines Beispiels ist nicht abzusehen, wenngleich wir es hier mit einem künstlerischen Einzelfall zu tun haben. Denn die Folge hat gezeigt, daß sein Weg nicht für alle gangbar ist. Über die meisten hat er Verwirrung gebracht und sie mußten umkehren oder untergehen. Nichtsdestoweniger glaube ich, daß eine spätere Entwicklung in der rein technischen ingenieurmäßigen konstruktiven Architektur in ihm einen Ahnherrn erkennen wird, wenn es unabhängig von der Form eine Tradition des Geistes gibt. Sein sozialistisches Gewissen will ihm gleichzeitig sagen, daß das Wesen der englischen Kunsthandwerker reaktionär ist, und daß das moderne Ziel sein müsse, die Industrie als modernes Mittel dazu zu gebrauchen, daß ein

edler Gegenstand durch die unendlich verbilligte Vervielfältigung allen Menschen zugänglich werde. Hierin liegt ganz bestimmt ein richtiger Gedanke. Morris und die englischen Kunsthandwerker, die jeden Gegenstand durch die Handarbeit einzeln ausführen und dadurch ungeheuer verteuern, wirken daneben fast altmodisch. Aber es stellt sich alsbald heraus, daß jeder von den beiden Teilen genau dort Recht hat, wo der andere Unrecht hat. Für die soziale Lage des Fabrikarbeiters bleibt es sich vollständig gleichgültig, ob er einen edel geformten Metallkörper von Van de Velde aus der Maschine preßt, oder ob er auf demselben Wege irgend ein geistloses Produkt, eine scheußliche Nachahmung irgend einer alten Handarbeit, wie es in der Industrie noch meistens vorkommt, hervorbringt. Der Arbeiter ist in seinem Einkommen, in seiner Lage, in der Trostlosigkeit seines Daseins und seiner Arbeitsweise um kein Haar verbessert, indem er nach den Modellen Van de Veldes arbeitet. Dagegen ist nach den Grundsätzen Ruskins und Morris' die Arbeit wieder seelisch fruchtbar gemacht für den Arbeitenden selber und seine Lebenslage nicht nur auf ein höheres Niveau gestellt, sondern auch materiell verbessert, wenn der qualifizierten Arbeit wieder ein Marktwert und das bleibende Verständnis der Kennerschaft oder des in seinen Ansprüchen an intelligente Arbeit gesteigerten Publikums gesichert wird. Fabrikanten, Arbeiter und Künstlertum stehen in offener oder schlecht verhehlter Gegnerschaft einander gegenüber und keine Macht vermag sie zu einigen. Ruskin und Morris haben durch das Evangelium der Kunst tatsächlich die Eintracht herzustellen vermocht, wenngleich in einer Form, die von vielen als Rückbildung empfunden wird. Welche Folgen mußten sich aus dieser Berührung mit der englischen und der belgischen Bewegung für Deutschland ergeben?

Deutschland scheint berufen, die Nutzanwendung aus beiden Bewegungen zu ziehen. Es kann sowohl nach der künstlerischen Seite, als nach der sozialen die Ergebnisse verwerten und zu einer Vollendung bringen, die ihm vorbehalten scheint. Immer mehr rückt die Forderung der Qualität in den Vordergrund, einer Qualität, die sowohl ausgezeichnete Arbeit, als auch die organische Idee der künstlerischen Gestaltung einschließt. Wir dürfen weder den Handwerker im Stich lassen, sofern er sich nicht selbst im Stich läßt, noch dürfen wir daran denken, den schwer errungenen industriellen Apparat überflüssig zu machen; aber wir dürfen die geistige und künstlerische Hebung der beiden Produktionsweisen verlangen und auf den neuen Grundlagen eine schönere Zukunft bauen. Wir dürfen getrost behaupten, daß gerade durch die Industrie das Handwerk notwendiger und unentbehrlicher geworden ist, als je zuvor, und daß die künstlerische Bildung als Gemeingut des Volkes, als Ausgleich der Differenzen zwischen der alten und neuen Produktionsweise, zwischen der künstlerischen Idee und der Ausführung in Eintracht verwendet werde. Dieses Ziel ist kaum noch klar erkannt. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die deutsche Bewegung zunächst unter dem Eindruck der gesehenen fremden Formen stand und in den Anfängen der neuen künstlerischen Bewegung ein Joch von Vorurteilen und unbrauchbar gewordenen alten Anschauungen abzuschütteln hatte. Die Folge von Erscheinungen in Deutschland, die ich aufzuzeigen habe, ist interessant und lehrreich. Um zu lernen, muß man Irrtümer begehen. Und die Geschichte der modernen Bewegung in Deutschland ist reich an diesem Lernstoff. Diese Irrungen waren ohne Zweifel notwendig und fruchtbar. Denn im Anfang waren alle jung und die Kräfte waren unentwickelt, und von den Erfahrungen gelten nur jene, die man selbst gemacht hat. Die starke

ethische Auffassung von Ruskin und Morris als das Rückgrat der englischen Bewegung, die hohe geistige und künstlerische Zucht der holländischen und belgischen Künstler in ihren markantesten Erscheinungen sind schützende und fördernde Mächte, die uns in den schwersten Anfängen von großem Nutzen hätten sein können. Aber das freie Schalten der malerischen Phantasie duldete keine Zügel, und der Glaube war stark, daß die Tiefe des Gemütes ersetzen könnte, was an technischen Kenntnissen fehlte. Trotzdem wirkt alles echt und überzeugend, denn es war auf einmal Leben und Kraft da, die, wenn sie auch mächtig daneben schlug, immer Funken aus dem Gestein brach und neues Leben entzündete. Die aufsteigende Tendenz der künstlerischen Entwicklung wirkte als hebende Kraft nach der kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Seite. Die von Jahr zu Jahr wachsende Machtfülle dieser geistigen Bewegung kann schließlich auch von jenen nicht mehr geleugnet werden, die ein materielles Interesse daran hatten, in dem neuen Gedanken eine Modelaune zu sehen, und ihr ein frühes Ende zu weissagen. In Deutschland blicken wir auf ein kaum mehr als zehnjähriges Ringen um die moderne Kunst zurück, und es ist erstaunlich, was in dieser verhältnismäßig kurzen Zeit für Veränderungen Platz gegriffen haben.

Nirgends hat die Bewegung so tief eingegriffen und alle Volkskreise erfaßt, wie in Deutschland. Es kann nicht mehr geleugnet werden, daß sich in der deutschen Kunstbewegung der Genius des Volkes regt. Deutschland ist im Begriff, seine Lehrer zu überflügeln. England hatte das große Verdienst, die Keime zu bilden. Es ist vielleicht die höchste Leistung. Aber es scheint, daß es den anderen Nationen die Aufgabe überläßt, die Aussaat zur Reife zu bringen und die Früchte zu zeitigen. Ein englischer Künstler, William Turner, hat

das neue Licht- und Farbenproblem in die Welt gebracht, aber er hat Frankreich die Aufgabe überlassen, dieses künstlerische Problem des Impressionismus mit allen Konsequenzen auszubilden. England hat in dem Werk Ruskins und Morris' das Kunstgewerbe zu neuem Leben erweckt, aber Belgien hat dieser Anregung zufolge einen neuen ornamentalen Stil geschaffen und Deutschland, einschließlich Österreich, hat von vornherein den Raum als Ganzes aufgefaßt, um aus der kunstgewerblichen Bewegung heraus seine Architektur zu erneuern. Allerdings hat es auch hierin eine Anregung vom Ausland empfangen, vielleicht die stärkste nach Van de Velde, durch das Beispiel der Glasgower Gruppe. Dort hatte eine Gruppe von Künstlern, die der Hauptsache nach aus vier, der Glasgower Kunstschule entsprungenen Leuten bestand, Charles R. Mackintosh und Herbert McNair und die Schwestern Margareth und F. Macdonald (die weiblichen Mitglieder der Gesellschaft sind mit den beiden männlichen im Ehebund vereinigt) eine Raumkunst geschaffen, die zu dem Allerfeinsten gehört, was die moderne Bewegung hervorgebracht hat. Abgesehen von der gänzlich anders gearteten Kunst Van de Veldes und seines Kreises, war die Kunst der Glasgower Gruppe, als deren Haupt Mackintosh und seine Frau Margareth-Mackintosh-Macdonald zu betrachten ist, das Beispiel einer durchaus einheitlichen und organischen Auffassung des Innenraumes sowie der Hausarchitektur geliefert. Das Todesjahr William Morris', 1896, hat fast die Bedeutsamkeit eines geschichtlichen Wendepunktes, insoferne, als von da ab die Raumkünstler auftraten, die eine Zusammenfassung der bisherigen Einzelergebnisse und der raumkünstlerischen Neugestaltung in Angriff nahmen, nicht ohne starken Widerspruch zu erregen, den namentlich vor allem die schottische Gruppe bei ihrem ersten Auftreten

in der Öffentlichkeit in der Londoner Arts and Crafts-Ausstellung 1896 erregte. In der nächstfolgenden Arts and Craft-Ausstellung unter dem Vorsitz Walter Cranes wurde die Kunst der Glasgower von der Beteiligung ausgeschlossen, was genugsam besagt, daß man sie in der englischen Bewegung als Gegensatz empfand. Die Londoner Bewegung, sowie das künstlerische Publikationsorgan „The Studio" machten gegen die neuen Künstler entschieden Front und der Studio hat in der Folge das Wirken dieser hochbedeutenden Glasgower Gruppe mit Totschweigen bedacht, was ihn nicht hinderte, den mehr oder weniger geringwertigen Nachahmungen nach Mackintosh Vorbildern bereitwilligst seine Spalten zu öffnen. Die Haltung des Studio darf als ein Zeichen der unerschütterlichen Gesinnung betrachtet werden, die die englischen Führer des modernen Kunstgewerbes gegen die schottischen Künstler durch die erwähnte Ausschließung von der Arts and Crafts-Ausstellung an den Tag gelegt und späterhin sicherlich nicht geändert haben. Es ist ein betrübendes Merkmal der menschlichen Schwäche, für die sie nicht persönlich, sondern für die ihr Alter verantwortlich ist. Ihr Verdienst um die moderne Kunstgewerbebewegung kann dadurch ebensowenig Schaden leiden, als Ruskins Größe, der in dem bekannten Streit gegen Whistler nur die allgemein tragische Tatsache bestätigt hat, daß selbst die großen geistigen Führer, wenn sie alt werden und ihre Mission erfüllt haben, anfangen zu hemmen. Auf dem jungfräulichen Boden Glasgows, der von keiner akademischen Vergangenheit belastet war, stand diese ganz neue, eigenartige und seltsame Kunst der Gruppe Mackintosh, eine lokal gefärbte Erscheinung, die auch in der Entwicklung der deutschen Bewegung tiefe Spuren zurückzulassen berufen ist. Diese Entwicklung ist allerdings reichlich später erfolgt auf dem Umweg über Wien. Die Wiener

Künstler, von denen noch ausführlich die Rede sein wird, erkannten in den Werken der Glasgower Schule wahlverwandte Eigentümlichkeiten, die sie sofort zu den ihrigen machten. Ich werde später noch den Beweis liefern, wie diese Kunst in der Wiener Nachblüte auf die deutsche Entwicklung eingewirkt und eine wohltuende Verfeinerung und eine geläuterte stilistische Auffassung hervorgerufen hat, trotz der philisterhaften Schlagworte, die die Wiener Kunst als äußerste Unbeliebtheit in Verruf zu bringen trachteten. Diese anscheinende Unbeliebtheit hat nicht gehindert, daß in der Folge gerade die künstlerische Krone in der deutschen Bewegung sich in dem neuen und seltsamen Glanz der Wiener Kunst spiegelte, während in den Niederungen des deutschen Kunstbetriebes die schon läppisch wirkende Unbeliebtheit andauert. Aber das hat auch ein Gutes, weil einer an sich edlen Sache nichts mehr schadet, als ein Schwarm unberufener Nachfolger, was z. B. Van de Velde an seiner Person reichlich erfahren hat. Namentlich aber die Kunst der Mackintosh-Gruppe erschließt sich jenen nicht, die außerstande sind, das Philisterröcklein abzuwerfen. Könnte man ihnen beim Ausziehen helfen, wenn es nur nicht so häufig angewachsen wäre, hart und undurchdringlich, wie eine Krokodilshaut! Die Glasgower Künstler haben darum nur wenige, aber aufrichtige Bewunderer. Die englischen Architekten, die unter dem Einfluß Morris und seines Kreises stehen, haben zwar auch das Haus und die Wohnräume als Ganzes behandelt, aber mit einem äußerlich primitiven bäurischen Zuschnitt, der eigenartig und reizvoll und vor allem der Landliebe des Engländers angemessen ist. Nichtsdestoweniger hat man nicht Unrecht, diesen äußerlichen Grundsatz als leisen Widerspruch zur feinen Gesellschaftssitte, die namentlich in England hochgehalten wird, zu betrachten. Anders in der Glasgower Kunst.

Hier war alles Verfeinerung, obzwar die primitivste Note angeschlagen wird. Von der englischen Bewegung, sowie von dem sogenannten belgischen Stil unterscheidet sich die Glasgowergruppe grundsätzlich als eine tektonische Neubildung. Es ist kein Zufall, daß diese künstlerische Botschaft aus dem Lande Walter Scotts kommt, wo herbe Strenge und tiefe Romantik verschmelzen und der Welt oft in berückenden Gesichten dieses geheimnisvolle Doppelwesen entschleiert haben. Mackintosh arbeitet als Architekt und sein Ziel ist die höchste Vereinfachung, die zu den monumentalen Wirkungen berechtigt. Die Flächen stehen groß und ungeteilt da, das Füllungswerk in den Holzteilen ist unterdrückt, Teilungen und Unterbrechungen sind auf das allernotwendigste beschränkt, so daß die Raumempfindung auf das sinnfälligste gesteigert ist. Die vollständige Abstraktion des räumlichen Elementes, die Enthaltsamkeit von allen Gewohnheiten des akademischen Zopfes, bringen eine völlig neuartige und unerwartete Architekturwirkung hervor, die ihresgleichen nur auf der primitivsten Stufe oder in der höchsten Kulturregion der Vereinfachung, die immer die Zuflucht komplizierter Naturen ist, findet. Die Räume des Künstlerpaares Mackintosh vereinigen diese primitive Urwüchsigkeit mit dem Adel der höchsten Kulturverfeinerung. Denn die Arbeit, deren Architekturelement glatte Wände und zusammengefügte Bretter sind, vergeistigt durch den abstrakten Sinn für das Räumliche, sind in edelster Ausführung behandelt. Die große und reine Auffassung der Fläche als Raumbegrenzung berechtigt zu den apartesten Wirkungen, die man aber auch leicht zu eintönig, in dem bevorzugten Weiß zu gespenstig, zu unbelebt, leer empfinden könnte. Aber es tritt ein neues und eigenartiges Element hinzu, um diese unbewegten Flächenteile mit dem gesteigerten Ausdruck des Lebens zu

beseelen, kleine ornamentale Schmuckstücke, die in den großen enthaltsamen Flächen eine juwelenartige Wirkung hervorbringen. Diese ornamentalen Elemente sind, namentlich was die Farbe anbetrifft, auf dekorative Ausdrucksfähigkeit berechnet, obschon ihnen zugleich ein tiefer symbolischer Sinn untergelegt ist. Askese und Mystik sind ja immer eng verschwistert. In der Hülle des starren, schier unbelebten und schroff abweisenden Puritanismus schlägt der unergründliche Mystizismus sein geheimnisvolles Auge auf. Es stellt sich sofort die gesteigertste Kontrastwirkung ein, ein geistiges Wiederspiel, höchst anziehend, voll Rätselhaftigkeit. Die magischen Effekte zu erhöhen, bedienen sich diese Künstler farbiger Gläser, um das einfallende Licht künstlerisch zu verwerten. In durchbrochenen Plattornamenten bilden diese farbigen kleinen Glasstücke ein beliebtes Motiv in Türen und in Brettern von Brüstungen, in metallenen Beleuchtungskörpern, in Fenstern, wo sie gegen das Licht durchscheinend auftreten und als kleine Schmuckteile eine geheimnisvolle Edelsteinwirkung ausüben. In Wandschränken, in ganz glatten Putzflächen treten diese farbigen Glasflächen mit lebhafter Färbung opakwirkend auf, wo sie in sparsamer Anwendung auf den breiten ungeschmückten Flächen ebenso diskrete, als eindringliche Effekte darbieten. In dieser seelisch vertieften Stimmungsfeinheit ist der Farbe eine wesentliche Rolle zuerkannt. Selbst die aufgehängten Bilder als Wandschmuck müssen sich dem Farbengedanken einordnen. Weiß ist die vorherrschende Lieblingsfarbe, die es verstattet, kleine Farbenelemente von stärkster koloristischer Wirkung einzuführen. Die herrschenden Farben sind auf ein oder zwei, selten drei Elemente reduziert, um auch in dem Farbenplan die monumentale Wirkung der Einfachheit zu wahren. Neben Weiß tritt auch ein schwarzbrauner

Ton auf, daneben zuweilen Grün, nach dem Grundsatz, daß dieses rein smaragdene Grün zu allen Farben harmonisch wirkt. Sehr geliebt von diesen Künstlern ist auch Purpur, der in allen Tönungen bei ihnen auftritt. Statt der Tapete tritt schablonierte Malerei auf, wenn Flächenornamente benötigt werden. Im übrigen waltet in der Behandlung der Wände die größte Strenge und Enthaltsamkeit; große Flächen, spärliches Rahmenwerk, Teilung der Wände durch ein Horizontalband in eine untere Hälfte und einen darüber aufsitzenden hohen Fries, der meistens ungeschmückt bleibt, eine außerordentliche Zucht in architektonischer und dekorativer Beziehung bildet das Geheimnis dieser künstlerischen Wirkungen. Die Räume wirken auf den ersten Anblick fast leer, sie bilden als ein Seitenstück zu der auf höchste Einfachheit gestellten japanischen Haushaltung einen Gegensatz zur europäischen Unsitte der überladenen, angeräumten Wohnungen dar. Wie in den altgotischen Räumen, sind die Möbel bei Mackintosh als organische Teile des Zimmers behandelt, als Teile der Wand, Schränke und Bänke in einfachster Grundgestalt, primitiv in der Form aber höchst edel in der Oberflächenbehandlung. Der Grundriß der Räume ist daher höchst einfach, viereckig, und da die Vorsprünge und Wandunterteilungen nach Möglichkeit vermieden sind, erscheint jeder Raum fast leer und groß, feierlich, abstrakt. Diese Raumbehandlung ist der schärfste Unterschied, die absolute Neuerung, wodurch sich die Mackintosh von allen anderen Künstlern der englischen und der festländischen Bewegung sehr deutlich absondern. Auch die Mackintosh haben trotz ihrer vielfach angefochtenen und geradezu berückenden Kunstneuerung Tradition, die Tradition des Geistes. Alt-Schottland besitzt zahlreiche legendenhafte Schlösser, in deren gotischen Räumen die strenge Kunstüberlieferung aus den

Tagen Macbeths gespenstig haust. Ein Blick von dieser Gespenstigkeit liegt tatsächlich in der Kunst der Mackintoshs. Die puritanische Strenge und Enthaltsamkeit der Architektur ist geradezu ein Mittel, die Magik dieser geheimnisvollen Überlieferung verstärkt zu offenbaren. Greifbar wird diese ganze vergeistigte Beziehung an den Metallkörpern und Beleuchtungsgegenständen in den Räumen dieses Künstlerpaares. Die Beleuchtungskörper treten in der uralten Form der Kastenlaterne auf, die hohen, schwarzen, schmiedeeisernen Kerzenträger sind der primitivsten ältesten Form entlehnt und in dieser Gestalt bilden diese Beleuchtungsgegenstände geradezu ein Märchenelement von bezaubernder Wirkung. Die Abneigung gegen gemusterte Stoffe geht so weit, daß die Muster, wenn solche für Stoffe benötigt werden, als Applikationsarbeit aufgetragen werden und solcherart eine ganz persönliche symbolische Beziehung ausdrücken. In den Ornamenten, den Stoffapplikationen, den silbergetriebenen Paneelen und ähnlichen Treibarbeiten, den Stickereien, offenbart sich das weibliche Element das Künstlerpaares. Die geschwungene Linie, die an den Architekturteilen ganz vermieden ist, waltet hier mit voller Freiheit der Phantasie, jedoch insofern architektonisch streng zusammengehalten, als sich das Ornament innerhalb einer gedachten quadratischen und rechteckigen Umgrenzung, gleichsam das Widerspiel der ebenfalls quadratischen oder rechteckigen Form der baulich konstruktiven Wandteile, vollzieht. Die Ornamente sind symbolische Linienkompositionen, die unschwer einen geistigen Zusammenhang mit den figürlich stilistischen Darstellungen Rossettis und Toorops verraten. Von den figürlichen Vorstellungen ausgehend, von der Abstraktion menschlicher, tierischer und pflanzlicher Formen ist die Linienführung zur höchsten geistigen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, dekorativ, traumhaft und phantastisch,

derart, daß der Naturalismus der Vorbilder und ihre Körperlichkeit in der Vergeistigung vollends verflüchtigt und erst in dieser denaturierten Beschaffenheit ein feinbesaitetes Instrument bilden, das die mystischen Träume in rhythmischen Figuren und Linienklängen reflektiert. Die Verwandtschaft dieser symbolischen Ornamentation mit der modernen symbolistischen Dichtung vor allem jener Maeterlincks ist ganz offenbar, und obendrein in einem Musikraume, den Mackintosh für Fritz Waerndorfer in Wien machte, durch das ausdrückliche ornamentale Ausspinnen des Themas die „Sieben Prinzessinnen" von Maeterlinck manifestiert. Hier schließt sich der Kreis der buchstäblichen geistigen Befruchtung, in der die symbolistische Dichtung einen so großen Anteil hat und die nach den verschiedensten Richtungen höchst eigenartige und selbständige künstlerische Offenbarungen ergeben hat, mit der gleichzeitigen Bestimmung, befruchtend weiter zu wirken. Das Lieblingsmotiv der Ornamente, namentlich an den Treibarbeiten und den Füllungen ist die stilistische weibliche Figur mit einem Begleitlinienspiel aus Rosengerank und Strähnen, die in dekorativer Absicht die figuralen Gebilde umwogen. So z. B. wird in einem silbergetriebenen Paneel, das von dem Flußgott handelt, „welcher über die betrogene Liebe der Welle klagt, die seinen Armen enteilt, um sich dem Meergott zu ergeben", ein Linienparallelismus durch die fallenden Tränen sehr wirksam hergestellt, darin sich die aufrollende Woge und die stilisierten Figuren ebenfalls in dekorativer Steigerung darstellen. Um ein weiteres Beispiel zu geben, sei ein Schlüsselschild einer Schreibzimmertür erwähnt, darauf die sich zurückbeugenden Figuren die oberflächliche und nichtige Art des heutigen Briefstiles versinnbilden sollen, im Gegensatz zu dem früheren ernsten Briefstil, der trauernd im Hintergrund steht. Oder ein schabloniertes Muster einer Kirchen-

bemalung stellt den Vogel des Friedens, den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse und die Ewigkeit, letztere durch drei verschlungene Kreise versinnlicht, dar, freilich, unheimlich ins Dekorative gesteigert, so daß es hier und in dem sonstigen ornamentalen Schmuck der Mackintoshs nicht ohne weiters möglich ist, beim ersten Anblick die Bedeutung der Ornamente zu erkennen. Es kommt allerdings nicht wesentlich darauf an. Trotz des legendären Inhaltes, der auch den Schmuckformen der symbolistischen Kunst einen verborgenen Sinn gibt, ist die Wirkung doch dekorativ so augenfällig, daß man sich mit dieser rein künstlerischen Wirkung sehr zufrieden geben kann. Also haben wir auch hier ein abstraktes Ornament. Es ist zudem ein solches, das aus den von Van de Velde verpönten alten, natürlichen Vorbildern, wie Pflanze, Tier und Mensch abstrahiert ist. Dürfen wir es deshalb als ein Verfallszeichen betrachten? Künstler von der ausgesprochenen Eigenart, wie jene Van de Veldes haben begreiflicherweise die Neigung zur Unduldsamkeit und Dogmatik, weil sie fortwährend die Gefahren fremder Einflüsse, die den Bau ihrer Selbständigkeit und Eigenart zu unterwaschen suchen, abwehren müssen. Wir dürfen nicht glauben, daß die Bedeutung und die Schönheit des Ornamentes von dem Vorbild oder Motiv abhängt, das zufällig die Anregung oder den Ausgangspunkt gebildet hat. Der künstlerische Wert hängt lediglich von der Eigenart und der gebärenden Kraft ab, mit der die sonst lang bekannten Dinge interessant, neu und geistvoll werden. Das künstlerische Temperament, nicht die zufällig gewählte Ausgangsform ist die Hauptsache. Auch die schottischen Ornamentkünstler haben die organische Notwendigkeit von Linien, Flächen und Farben empfunden und diese Notwendigkeit in einem neuen Sinn erfüllt, trotzdem sie ihre Zuflucht zu bekannten Vorbildern nahmen. Das entscheidende ist, was

sie daraus gemacht haben. Es gibt einen gewissen psychischen Zwang, der zu Linien führt, weil Linien empfunden wurden, oder zu Farben führt, weil Farbe empfunden wurde, oder zu Raumgebilden, weil räumlich empfunden wurde. Die angeborene Frische der Empfindung, die sich ohne Umschweife ausdrückt, macht den Künstler. Der Zweck ist nur die Kontrolle des Verstandes, der vor Torheiten schützt. Innerhalb dieser Grenze ist eine Freiheit, die ewig neue Überraschungen bringen wird und das Weltbild wieder neu und interessant macht. Jeder Fortschritt der Kunst ist die Befreiung von einer Konvention, von Gewohnheit oder Stumpfsinn. Der Philister kann diese ewige Beunruhigung am wenigsten vertragen, er liebt die Konvention, die stumpfe Gewohnheit. Daher erneuert sich der Kampf bei jeder künstlerischen Neuschöpfung. Obschon der Ausgang stets unzweifelhaft ist und die Erneuerer berechtigt, den Ausbruch des Hasses und Schimpfes mit Gelassenheit zu tragen.

Bedeutsamer als die ornamentalen Leistungen sind ohne Zweifel die neuen tektonischen Werte, die das Schaffen der Gruppe Mackintosh hervorgebracht hat. Sie haben eine ungeheure Tragweite, und wenn wir zu einer Erneuerung der Architektur gelangen, zu einer klaren künstlerischen Auffassung der Raumabstraktion und der geheimnisvollen ornamentalen Wirkung der stilvoll einfachen Größe, so wird es eine, wenn auch hundertfach filtrierte Erkenntnis sein, die in der Kunst der neuen Zeit aus den Händen der Mackintosh empfangen worden ist.

Der Wert und die Verschiedenheit der drei stärksten geschlossenen Erscheinungen in der neuen Kunstbewegung ist nun auseinandergelegt, die anstoßgebende englische Bewegung seit Ruskin und Morris, die eigenartige Kunst Van de Veldes und seines Umkreises und die höchst eigentümliche und be-

deutungsvolle schottische Kunst, die in dem Künstlerpaar Mackintosh gipfelt. Diese drei Richtungen, die zwar eine gemeinsame Wurzel haben, aber in ihren Kronen weit auseinanderstreben und sich weit über die Welt hinneigen, sind von einschneidender Bedeutung für das unter diesen Vorbildern überall neu erwachte oder doch von ihnen entscheidend beeinflußte Kunstleben. Sie bestimmen gleichsam das Schicksal der Kunstbewegung in der übrigen Welt. Es ist geradezu von dramatischem Interesse zu sehen, wie nicht das Gemeinsame dieser drei eigenartigen Entwicklungen, sondern das Trennende, die Unterschiede, die ich darzulegen versuchte, im übrigen Ausland und auch bei uns eingewirkt und wechselvolle Strömungen erzeugt haben, die erst nach und nach zu einem Ausgleich führen. In der deutschen Bewegung stellen: der linear-ornamentale Stil Van de Veldes, die ethischen Momente der veredelten Handwerklichkeit im Geiste Ruskins und Morris', die neuen tektonischen Werte der schottischen Künstler, drei verschieden einwirkende, von außen kommende Anregungen dar, unter deren Einflüssen sich der Kampf um die Kunst, die Leben ist, abspielt. Für unsere Anfänge ist charakteristisch, daß es sich zuerst rein äußerlich um die Macht der fremden Einflüsse handelte. Noch von keiner gereiften Erkenntnis gefestigt, stand die deutsche Bewegung zuerst im Bann des großen Zauberers Van de Veldes.

Die Erneuerung der Ornamentik.

In der geistreichen Linie fanden die neuen Ideen der ersten Künstler auf dem Kontinent, die sich zuerst dem Kunstgewerbe zugewendet hatten, den Ausdruck. Ihre Ornamentik war eine neue Sprache, suggestiv, lebensvoll und anziehend. Hatte nicht die moderne Poesie neue Worte, neue Gleichnisse, neue Suggestionen gesucht und wirkten nicht dadurch die Verse der Verlaine, Mallarmé, Rollinat und Corbière ganz originell, ganz neu, ganz frisch? Hatte nicht die Malerei aus der modernen Technik den neuen Geist geschöpft, hatten nicht die Bilder der Modernen von der Art der Cartons eines Jan Toorop eine ausgesprochene Neigung zum Ornamentalen? War nicht die Architektur geistig blind und altersschwach geworden, weil sie mit beziehungslosen, entgeisterten Ornamenten wirtschaftete? Hatte nicht die Ingenieurkunst durch die unerhörte Neuheit ihrer Konstruktionen und ihrer Konstruktionsmittel die ganze moderne Intelligenz für sich beansprucht? Was für die Dichtkunst die neuen Metaphern, für die Malerei die neuen Licht- und Farbenanschauungen, für die Technik die neuen Konstruktionsgedanken sind, das sollte für das Kunstgewerbe die ornamentale Linie sein, das künstlerische Ausdrucksmittel, wodurch das Kunstgewerbe den Zusammenhang mit dem Nervenleben und mit der geistigen Struktur der Gegenwart gewinnen konnte. Das schien wenigstens die Anschauung der festländischen Neuerer des Kunstgewerbes. Sie war unzweifelhaft eine logische Folge der auf verwandten künstlerischen und ingenieurtechnischen Gebieten entwickelten Fortschritte. Es ist allgemein bekannt, daß der Name Van de Velde mit der Erneuerung des Kunstgewerbes auf dem Kontinent ruhmvoll verflochten ist. Das Werk Van de Veldes hat den Charakter einer Neuschöpfung, die in den Anfängen

der deutschen Bewegung die Richtung gab, wenngleich der Künstler nicht von ungefähr auf seine Entdeckung kam. Wenn es auch eine Vorgängerschaft gibt, so gebührt ihm doch das Verdienst, daß er der erste war, der in der Gestaltung eines Raumes das Ganze im Auge hatte und das Bedürfnis einer harmonischen Übereinstimmung empfand. Er hatte sich auf dem Kontinent als der Erste mit vollem Bewußtsein darüber geistige Rechenschaft gegeben, daß ein modern empfindender Mensch, der die Ästhetik der neuen Verse, der neuen Bilder, der neuen Maschinen empfindet, sich in einem lästigen Widerspruch zu den zusammengemauften historischen Möbelstilen der damaligen Fabrikanten und Tapezierer fühlen mußte. Räume, die nicht dem modernen Empfindungsleben angemessen sind, erweisen sich für die seelische Hygiene geradezu als schädlich. Van de Velde zeichnet sich von seinen Weggenossen durch den Scharfsinn aus, der ihm gestattet, den ganzen Umfang der kunstgewerblichen Arbeit zu überblicken und die Notwendigkeit der ornamentalen Übereinstimmung aller Dinge in dem gegebenen Raum zu erkennen. Er war der erste, der in seinem Schaffen von der organischen Idee ausging und seine auf dieser organischen Idee begründete Ornamentik an den Möbeln, Metallgegenständen, Tapeten, Teppichen, Stoffen usw. eines gegebenen Raumes einheitlich durchführte. Die von ihm angestrebte Einheit und Harmonie ist nicht nur im architekturalen oder im raumkünstlerischen Sinn zu verstehen als eine Durchbildung rythmischer und daher künstlerisch zu empfindender Größenverhältnisse; die Einheit und Rhythmik Van de Veldescher Raumschöpfungen liegt vor allem in der ornamentalen Linie, die bei allen Gewerbekünstlern, die gleich ihm von der Malerei kamen, der Hauptnerv der neuen Betätigung war. Sein Hauptstreben war darauf gerichtet, „une ligne intéressante et nouvelle“ für

die Gebrauchsdinge zu entdecken, die neues geistiges Leben in die Körper brachte. Diese geistreiche Linie war das Organ, in dem sich das Wesen der gewerblichen Dinge, ihrer Art, ihrer Konstruktion und ihrer Verwendung nach, sinngemäß ausdrücken konnte. Sie war ein Symbol, daß auch für die Hervorbringungen des Gewerbes geistiges Arbeiten verbindlich sei. Diese „ligne intéressante et nouvelle" war in der Auffassung Van de Veldes keineswegs irgend ein von außen hereingetragener Schnörkel, ganz bestimmt keine von Pflanzen oder Tierkörpern abgeleitete und als Schmuckstück angeheftete Ornamentation, sondern viel eher ein dekorativer Ausklang der sachlichen oder konstruktiven Elemente eines Gerätes. Unter den Händen Van de Veldes wurde die Konstruktion Ornament, oder auch das Ornament Konstruktion. Er konnte sich zu diesem Zweck keiner beliebigen Stilisierung irgend einer anderen Naturform bedienen, sondern sah sich auf den zugleich mit ihm von Anderen betretenen neuen Weg gedrängt, ein sachliches Ornament zu entwickeln, das imstande war, die geistige Wesenheit einer bestimmten kunstgewerblichen Arbeit zu versinnlichen. Dieses abstrakte Ornament war für den Künstler gewissermaßen das Leitmotiv, mit dessen Hilfe er das Gesamtwerk eines Raumes oder eines Hauses wie eine Symphonie aufzubauen verstand. Er wäre wohl imstande gewesen, zu einem ornamental geschmückten Buchdeckel die Möbel, die Tapeten und den Umkreis der dazugehörigen Gerätschaften zu komponieren und die logische Einheit dieses Aufbaues durch seine abstrakte Ornamentik rechtskräftig nachzuweisen, ohne daß ihm dabei ein Verstoß gegen die organische Idee, der er aus innerer Notwendigkeit folgte, hätte passieren können. Aber in der Schöpfung dieser neuen Ornamentik ist Van de Velde nicht der Erste, ganz bestimmt aber nicht der Einzige gewesen, denn

rings um ihn hatten belgische und holländische Maler begonnen, sich der Bearbeitung gewerblicher Stoffe zuzuwenden und dabei Gelegenheit gesucht, ihre ornamentalen Ideen besser und zweckentsprechender zu verwerten, als es in ihren Bildern möglich war. Es muß gleich von vornherein gesagt werden, daß für alle diese Künstler, Van de Velde nicht ausgenommen, das Werk Ruskins und Morris' und der anderen englischen Kunsthandwerker den Anstoß zu dieser kunstgewerblichen Bewegung gegeben hat, die auf dem Kontinent am entschiedensten von den niederländischen Künstlern aufgenommen und nach Frankreich und Deutschland verpflanzt wurde. Die Mitglieder der Libre Esthétique, alle Erneuerer der Kunst und des Kunstgewerbes in Holland und Belgien waren in gewissem Sinne Schüler Ruskins und Morris'. Die Lehren des einen und das Beispiel des anderen hatten ihnen die wahre Heimat der Kunst, ihre sozialen und kulturellen Aufgaben erschlossen und die meisten von ihnen, von dem peinigenden Gefühl der Aussichtslosigkeit und Verfehltheit eines Berufes befreit, der bis dahin sich darauf beschränkte, die Welt mit dem überflüssigsten, mit Staffeleibildern, zu versorgen, während sie des Notwendigsten, der edlen Gestaltung der praktischen Dinge, entbehrte. Den Strom der Kunst, in ihr natürliches, altes, ausgetrocknetes Bett, in das Gewerbe zurückzuleiten, war die schöpferische, in ihrer Tragweite noch gar nicht abzuschätzende Leistung des Kunstpropheten Ruskin und des Kunstpraktikers Morris. Fast jede Neuerung, die zur Veredlung der menschlichen Arbeit und der Kultur nach dem tiefen Verfall etwa um die Mitte des XIX. Jahrhunderts auf dem Festland und selbst jenseits des Ozeans zu vermerken und als moderne Regung zu bezeichnen ist, leitet geistige Verbindungsfäden direkt oder indirekt auf diese beiden Män-

ner zurück. Es wird der Begabung der niederländischen Künstler zu unverlöschlichem Ruhm gereichen, daß sie so entschlossen das englische Beispiel ergriffen, und ihrer Eigenart gemäß verwerteten. Sie waren freilich durch mehrfache, fördernde Einflüsse auf den Augenblick vorbereitet und reif genug, um ihn zu nützen. Der Neo-Impressionismus hatte den dekorativen Wert der Farbe vorgebildet, der literarische Grundzug der symbolistischen Malerei, etwa eines Jan Toorop, hatte ornamentale und stilistische Eigenschaften entwickelt und die englischen Arbeiten hatten den Künstlern die letzte Binde von den Augen genommen. Jetzt sahen sie eine ganze Welt. Es muß vorausgeschickt werden, daß eine elementare Verschiedenheit die niederländische Kunstbewegung von der englischen trennt und daß die belgischen und holländischen Künstler stark und eigenartig genug waren, andere Wege zu gehen und von England nichts zu übernehmen, als die allerdings ungeheure Anregung, die sie auf die gewerbliche Betätigung hinwies. Bevor diese grundsätzlichen Unterschiede erörtert werden, ist es nötig, den äußerlichen Verlauf der folgenreichen Berührung mit dem Ausland mit tunlichster Knappheit anzudeuten. Van de Velde selbst erzählt temperamentvoll, wie die „Renaissance im Kunstgewerbe" zustande kam. Van de Velde ist bescheiden genug, von einer Re-Naissance zu reden; er hätte radikaler sein können und das berüchtigte Gleichnis der Renaissance als ein Spielen des Lebens mit dem Tod vermeiden dürfen. Keine Wiedergeburt, sondern eine völlige Neugeburt des Kunstgewerbes war mit der Erneuerung der Ornamentik bezweckt, die aus keiner vergangenen Methode schöpfte. Die Naissance des Kunstgewerbes wäre ein vollkommen zweckmäßiger Ausdruck, um die persönliche Neuschöpfung des Kunstgewerbes seitens dieser Künstler zu bezeichnen und gleichzeitig die Tatsache einzu-

räumen, daß diese Naissance über den persönlichen Schaffenskreis dieser Künstler hinaus keinen Bestand hat, wie die Folgeerscheinungen, namentlich in Frankreich und Deutschland zur Genüge dargetan haben. Die Zauberfäden, mit denen die persönliche Eigenart dieser Formschöpfer den Schwarm unserer Gewerbekünstler umgarnte, wurde zum Fallstrick für diese: in dem Sommernachtstraum der jungmodernen Bewegung hatte Deutschland in der üblen Rolle des Meisters Zettel den Eselskopf auf. Und selbst in der folgenden Besonnenheit hatten wir noch an den spukhaften Nachwirkungen des Jugendstils zu leiden, der uns aus der allzu fersendichten Nachahmung des berückenden Stils Van de Veldes und seiner Nachtreter erblüht war. Viel eher durfte im Hinblick auf den Verlauf der englischen Bewegung von einer Renaissance des Kunstgewerbes die Rede sein, die, wie ich noch ausführen werde, tatsächlich eine Wiedergeburt des gewerblichen und handwerklichen Geistes darstellt, zum Unterschied von den modernen Anfängen auf dem Kontinent, die zunächst auf die kostbaren Fälle der künstlerischen Individualitäten beschränkt blieben. Die elektrisierende Berührung mit der englischen Bewegung fand zuerst durch A. Willy Finch, einem Belgier englischer Abstammung statt, der, über die positiven Leistungen jenseits des Kanals genauer unterrichtet, informierend und vermittelnd wirkte. Die von dort eingeführten kunstgewerblichen Gegenstände, Möbel, Teppiche, Tapeten, Bilder, Bücher, waren zuerst bei G. Serrurier Bovy in Lüttich zu sehen und Serrurier war der erste Künstler, der, wenn auch nicht durch sein Schönheitsideal, aber durch sein Beispiel den Übergang von den englischen Möbeln zum belgischen Stil zeigte. Neben Van de Velde waren es vorzüglich Finch und Lemmen, die diesen Weg erfolgreich beschritten. Der Umstand hatte es bewirkt, daß die Sonne

des Ruhmes alle Strahlen auf das Haupt Van de Veldes sammelte, und ein fast ebenbürtiger Künstler wie Georges Lemmen im Dunklen stand. Seine Teppiche, Kissen, Stickereien, Kupferarbeiten, Fayencen, Glasmosaiken, Buchumschläge, Vorsatzpapiere besaßen vollkommene dekorative Gesetzmäßigkeit, den Geist einer Ornamentik, der in der Fläche wirkt und keine modifizierte Blume oder irgend ein Körperhaftes darzustellen vorgibt. Ohne der Bildnismalerei zu entsagen, hatte er in seinen gewerblichen Arbeiten das Wesen des Dekorativen durchaus organisch ausgedrückt und den entschiedenen Gegensatz zwischen Bild und Dekoration durchgeführt. Er gehört zu den begabtesten und tüchtigsten Begründern der neuen Ornamentik, die bei ihm breitflächig auftritt und ihn in erster Linie als vorzüglichen Teppichkünstler erkennen läßt, wenngleich mit diesem Hinweis seine Bedeutung auf anderen dekorativen Gebieten nicht geringer zu achten ist. Er war gleichzeitig von der puritanischen Gesinnung erfüllt, die sich gegen die sogenannte ornamentale Kunst wendet, die gewöhnliche Gebrauchsdinge in unnütze Kunstgegenstände umzuwandeln strebt, gegen die Neigungen unerfahrener Künstler, einen Teppich zum Gemälde, und eine Vase zur Skulptur zu machen. Finch, der ebenfalls seit seinen Anfängen zu den Führern der Bewegung gehörte, verriet eine durchaus ähnliche Begabung, wenngleich seine englische Abstammung in seiner Neigung zum stimmungsvollen Naturbild, in der unentschlossenen Haltung zwischen Bild und Ornament zum Durchbruch kam. Die umfassendste Besitzergreifung der neuen Gebiete ist Van de Velde gelungen, und die Unfruchtbarkeit seines Geistes rechtfertigt zur Genüge sein Übergewicht. Mit der großartigen Bescheidenheit, die auch dem eigenen Verdienst gegenüber nicht kleinlich ist, erklärt Van de Velde, er habe nichts getan, als seine Vernunft ge-

braucht. Das ist in der Tat eine glänzende Abfuhr aller Fragen, die nach den vielverzweigten Wurzeln des neuen Gedankens forschen, die ganz sicherlich nicht in einem Gehirn sitzen. Für die Sache ist es ziemlich gleichgültig, in welchem Gehirn die grundlegende Idee der neuen Ornamentik zuerst aufgekeimt ist. Sicher ist, daß an ihrem Ausbau eine Reihe von Künstlern beteiligt war, und daß Van de Velde vielleicht als die entschlossenste, weltgewandteste und vielseitigste Persönlichkeit des Kreises zur geschichtlichen Repräsentanz, des aus zahlreichen Einflüssen summierten und gern nach ihm benannten belgischen Stiles berufen ward. Gerade deshalb ist es nötig, den Einflüssen und Erscheinungen, soweit sie belangreich sind, gerecht zu werden. Vor allem darf nicht der entscheidende geistige Anteil der holländischen Künstler übersehen werden. Wir wissen, daß die symbolistischen Bilder Jan Toorops mit ihrem legendären, um nicht zu sagen literarischen Inhalt eine ausgesprochene ornamentale Haltung annehmen. Der entscheidende Schritt von dem bildmäßig Körperhaften in die Abstraktion des Ornamentalen ist in den gewerblichen Arbeiten dieses Künstlers getan. In seinen Händen wird die Gefühlsmäßigkeit Linie, an die Konvention des Flächenschmuckes und der Materialtechnik gebunden, ein mystisches Ornament, das an nichts Körperhaftes erinnert, sondern gewisse allgemeine Empfindungen zu erwecken, den Ausdruck der intelligibelen Schönheit hervorzubringen suchte. Aber für die Erfindung des abstrakten Ornamentes, das so völlig unabhängig von Naturvorbildern scheint, kommt ein stark exotischer Einschlag in Betracht. Wir finden in der etnographischen Kunst, namentlich bei den asiatischen Völkern, vielfach Flächendekorationen, völlig abstrakte Ornamente, die uns als der Ausdruck mystischer Gefühle vorkommen. Wir wissen aber, daß auch in diesen, scheinbar völlig

abstrakten Ornamenten in der Regel die Personifikation eines göttlichen Wesens oder konventionelle Zeichen für gewisse Natur- und Lebenserscheinungen vorliegen, deren Bedeutung abhanden gekommen ist. Die organische Umbildung im Wege der Technik hebt jede äußerliche Beziehung zu dem Vorbild, sei es Mensch, Tier oder Pflanze auf und bildete solcherart die Veranlassung, das Ornament mystisch neu zu beleben durch Stimmungen und Gefühle, die das Spiel der Linien oder farbigen Flächen in uns erweckt. Dieses abstrakt gewordene Ornament spielt in der Empfindungsweise der von javanischen Einflüssen beherrschten holländischen Künstler eine gewisse Rolle. Die Einführung der javanischen Batikentechnik hat eine wesentliche Verstärkung dieser Einflüsse zur Folge. In der Geographie der holländischen Kunst spielen die Kolonien eine nicht zu verkennende Rolle. Mit verschiedener Intensität haben alle holländischen Künstler, Jan Toorop, Thorn Prikker, T. Colenbrander, L. Cachet, G. W. Dysselhof, Th. Molkenboer, Th. Nieuwenhuis, de Bazel und Lauwériks, Th. van Hoytema, A. J. der Kinderen, in ihren ornamentalen Arbeiten, ihrem farbigen oder zeichnerischen Flächenschmuck das abstrakte Ornament ausgebildet, das in verwandter Weise in den Arbeiten der belgischen Künstler, wie Lemmen und Van de Velde, zutage tritt. Es genügt, auf die Gleichzeitigkeit der Kräfte hinzuweisen, die an der Erneuerung des Ornaments beteiligt waren und die Syntheſe der Bewegung bildeten, die nach der kunstgewerblichen Seite hin in dem Werk Van de Veldes umfassend ausgeprägt ist. Es soll bei der Gelegenheit nicht unerwähnt bleiben, daß in Holland, in dem Kreis, der dem Architekten Berlage nahesteht und in dem Amsterdamer Kunstladen Binnenhuis vertreten ist, eine Vereinfachung des Ornamentes insoferne an den Tag tritt, als die Textilien, Keramiken, Metall-

körper usw. nur eine Abwandlung einfachster, geometrischer Formen aufweisen und der Hauptreiz in der Anwendung klarer einfacher Farben liegt. Hier waltet derselbe puritanische Geist, der Berlages Architekturen auszeichnet, und unschwer einen engeren Anschluß an die ethischen und sozialen Forderungen der englischen Bewegung erkennen lassen. So arbeitet Berlage auf nationaler Grundlage streng auf das gotische Ideal der konstruktiven Gesetzmäßigkeit, Zweckmäßigkeit und absoluten Schlichtheit hin. Gutes Material, hie und da der farbige Schmuck von glasierten Kacheln in der Backsteinfläche, hie und da eine sinngemäß eingefügte Steinplastik von Mendés da Costa und Zyl, stilistisch streng und architekturgemäß wie gotische Steinmetzenkunst.

Die Erneuerung der Ornamentik ist die erste schöpferische Leistung der modernen Kunst, die es überhaupt ermöglichte, daß die Gewerbekünste von dem geistigen Leben der Neuzeit durchflutet und künstlerisch gestärkt wurden. Die Urheberschaft gebührt unzweifelhaft den holländischen und belgischen Künstlern und vor allem ihrem markantesten Exponenten Henry Van de Velde. Sie haben die geistige Schuld, in der sie bei den englischen Erneuerern des Kunstgewerbes standen, mit dieser selbständigen originellen Gegengabe reichlich quittiert. Sie sind dadurch über die moderne englische Kunst bedeutend hinausgewachsen und haben die Welt um eine Entdeckung bereichert, die ganz neue Bezirke mit zauberhaften Vorstellungen erschloß. Die Erneuerung des Ornamentes war ebenso originell wie notwendig und fruchtbar, keineswegs von vorübergehender Mode, wie sich die Händler sagten, sondern durch das moderne Empfindungsleben organisch begründet. Die Ornamentik ist notwendig, um das Bedürfnis nach logischen, sichtbaren Zusammenhängen zu befriedigen, sei es, daß sie die Gesetz-

mäßigkeit gewisser konstruktiver Eigentümlichkeiten oder die Zweckdienlichkeit eines Gegenstandes suggeriert, sei es, daß sie die Fläche als Raumglied durch ein rhythmisches Spiel von Linien und Farben betont und die Architekturverhältnisse oder die Stimmung eines Raumes in der Flächenbehandlung fortschwingen läßt. Dem Ornament liegt eine geheime Gesetzmäßigkeit zugrunde, die nicht exakt festzustellen, die aber in dem empfindungsmäßigen künstlerischen Anschauen klar wird und die Möglichkeit gewährt, das gute Ornament von dem schlechten, das empfundene, organisch notwendige, instinktive Ornament von dem konstruierten, schematischen, scharf zu unterscheiden. Diese Gesetzmäßigkeit ist in der menschlichen Natur begründet, die nicht nur in ihrem Herzschlag, in ihrem spezifischen Sinnenleben, sondern auch in ihrem geistigen, seelischen und mithin künstlerischen Wesen nach Gleichmaß und Rhythmus geordnet ist. Ordnung und Einheit, Gleichmaß und Rhythmus sind daher die elementarsten Grundsätze der künstlerischen Möglichkeiten. Van de Velde und die Künstler seines Ranges sind ganz empirisch, rein instinktiv zu der Notwendigkeit des neuen Ornamentes gelangt, aus dem Verlangen, die schwebenden Beziehungen der zusammenhängenden Dinge eines Raumes auszudrücken, in der Linienführung das Wesen der Dinge zu manifestieren und die Eigenart der künstlerischen Empfindungsweise auszudrücken. Nach Van de Velde hatte die ornamentale Linie die Freiheit, nichts bedeuten zu dürfen, sondern nur auszudrücken, was nach des Künstlers individuellem Empfinden in den Dingen lebte und durch die transzendentale Liniensprache einen vollends neuen und dennoch eingeborenen Sinn, der nur seelisch zu ergreifen ist, gab. Der ornamentale Sinn, der stets Gleichnisse der organischen Naturauffassung liefert, ist demnach dem Menschen

von Natur aus eingeboren. Jene Künstler empfanden diese Gesetzmäßigkeit neu und frisch und gelangten daher zu jener Freiheit und Herrschaft ihrer Kräfte, die von den Vorstellungen und der Tyrannei überlieferter Ornamente unbelastet waren. Denn auch die überlieferten Ornamente aller Zeiten sind aus der gleichen Gesetzmäßigkeit entstanden, und was sie von uns trennt, ist einzig und allein die häufig vertuschte Tatsache, daß sie nicht der organische Ausdruck unseres Empfindungslebens, sondern der Empfindung einer anders gearteten vergangenen Zeit sind. Die genannten Künstler also tranken nicht aus dem berückenden Brunnen der verschiedenen Stilepochen, sondern sie suchten die Quellen auf und fanden sie in ihrer eigenen menschlichen Natur. Darum kann man von diesen Künstlern sagen, daß sie eigentlich die tiefste künstlerische Tradition besitzen, denn sie sind von denselben Grundlagen ausgegangen, wie die künstlerische Schöpfung zu allen Zeiten und bei allen Völkern. Nur eine oberflächliche Auffassung kann in ihrer gänzlichen Verschiedenheit, die das Schaffen dieser Künstler von ihrer Umgebung und Vorgängerschaft auszeichnete, eine Traditionslosigkeit vermeinen. Diese Auffassung wird bei dem modernen England Erholung und Labsal finden, denn dort ist zu finden, was die landläufige Meinung äußerlich als die liebenswerte Tradition empfindet. Auch die Engländer von Gabriel Dante Rossetti bis Walter Crane gingen aus, die Quellen zu suchen, aber sie gerieten auf dem Wege der Suche in die zaubervollen Gärten der Frührenaissance, von denen sie sich nicht mehr loszureißen vermochten, es sei denn, daß die Kunst des fernen Japan in den Gesichtskreis ihres schönheitsuchenden Auges trat, und seither wandeln durch die dekorativen Entwürfe, durch die Glasfenster, Teppiche, Gewebe, schmachtende Frauen, mit langen, sehnsüchtigen Blicken, exo-

tische Vögel wiegen sich in stilisierten Blätterranken und ein märchentiefer Ton erzählt von fernen Zeiten, in die wir nicht zurück und die nicht zu uns gelangen können. Am auffallendsten ist die rhythmische Ornamentsprache in der Kunst der Naturvölker entwickelt, die uns leicht zu dem Glauben verführen, daß sie ganz bewußt jenes mystische oder abstrakte Ornament, das eine moderne Schöpfung ist, gesucht und verwirklicht haben. Das Abstrakte des ethnographischen Ornamentes besteht wohl nur für uns darin, daß wir die religiösen Vorstellungen und persönlichen Beziehungen dieser Zeichen nicht zu erkennen oder zu verstehen vermögen. Es ist klar, daß bei dem wenig entwickelten geistigen Leben der sogenannten Naturvölker der sinnliche Eindruck, den Mensch, Tier oder Pflanze hervorrief, das Vorbild seines Ornamentes lieferte. Allein die primitive Ausdrucksweise, der ausgesprochene Rhythmus, der den Naturmenschen in seiner Arbeit, in allen seinen Lebensregungen beherrscht und ihn vorzüglich zum Ornamentiker bestimmt, bringen als Endergebnis eine seltsame und abstrakt erscheinende und vom Naturvorbild schier ganz entfernte Ornamentik zustande. Dazu kommt, daß dieser natürliche Mensch, der nur nach Notwendigkeiten und nicht nach Zwecken arbeitet, seine Ornamentik immer in organischer Abhängigkeit von dem Gebrauchszweck und von der Tektonik anbringt. Die ganze ethnographische Kunst ist technisch, konstruktiv, ornamental. Unter der völligen Herrschaft über die menschliche und tierische Form schien das Ornament zu verarmen, wie in der Antike, und der Anwendung von geometrischen Formen Platz zu machen, die keine nachweisbaren, symbolischen Beziehungen haben, obzwar vielfach auch hier noch der schwache Pulsschlag eines sehr fernen Lebens zu verspüren ist, namentlich, wenn man die ornamental gewordenen antiken Bau-

glieder auf ihre, in den Bezeichnungen nachklingenden pflanzlichen und textilen Urformen zurückverfolgt. Selbst die Gotik ist in dem ursprünglichen volkstümlichen Sinn durchaus ornamental. Hier ist alles Symbol. Die Kathedrale will die Weltherrschaft Gottes versinnlichen, über den Wald von Säulen wölbt sich der Himmel mit seinen Sternen, die Kapitäle sind voll von wirren Träumen und sinnenden Gedanken an das Blattgerank der vögelbelebten Baumkronen; die Völker begegnen sich in ihren Heiligen und Märtyrern, die feierlich und ornamental auf den Postamenten stehen und in den Geweben schreiten, an den Spitzenbehängen, in dem Schnitzwerk und in den gemeißelten Hohlkehlen, zwischen rankenden Zweigen, spielen die Tiere, die zahmen und wilden, wie im Paradiese, und der ganze Schöpfungsgedanke mit allen Legenden ist in dem kirchlichen Gesamtwerk verkörpert; trotz der realistischen pflanzlichen und tierischen Naturformen ist die Wirkung in der strengen tektonischen Gebundenheit vollständig ornamental. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Zeit ihr Empfinden ornamental restlos zum Ausdruck gebracht hat. Anders geartet ist der Entwicklungsgang von der Antike über die Renaissance, die die toten Gedanken anderer Völker und anderer Zeiten von neuem belebte, aus der Antike die ornamental gewordenen Bauformen bezog und von den östlichen Völkern die köstlichen Pflanzenornamente für ihre Webereien. Erst in dem Barock verschmolzen die beiden gesonderten Entwicklungsgänge des Nordens und Südens in einem abstrakten neuen Ornament, das jede körperhafte Beziehung zu irgend welchen außerhalb des Gegenstandes liegenden Vorstellungen aufgegeben hatte. Zwar ließ sich der Beweis führen, daß namentlich an dem Mobiliar die ornamentale Kurve erzwungen und unnatürlich und aus der Vorstellung fremder Materialien, wie etwa

der gebauchten, gebogenen und geschwungenen Möbelformen, die in Holz imitiert wurden, herrühren, und daß viel Trug dem Wesen dieser Dinge anhaftete, aber es ist klar, daß der Trug zu den künstlerischen Notwendigkeiten gehört; das Empfinden der damaligen Zeit hatte die Neigung, sich in diesem rhythmischen Schwung ornamental auszudrücken, und nichts ist einfacher und logischer, als daß sich das gesamte Menschenwerk vom Hausrat bis zum Kleid und zur Haartracht auf diese ornamentale Linie zurechtstilisiert. In diesem Sinne hat Van de Velde und sein Kreis gewissermaßen Wesensverwandtschaft mit dem Barocken, ebensogut, wie er es mit der Gotik oder mit der Kunst der primitiven Völker hat. Er hat die Tradition des Elementaren. Das 19. Jahrhundert hat in der Ornamentik, die tatsächlich immer wieder die Künste zur Einheit zusammenzwingt, immer nur die früheren Kulturen nachgeahmt und an Stelle der zwingenden Macht eines schöpferischen Willens die Zerfahrenheit der Ratlosigkeit gesetzt. Seit dem Barock hat die Ornamentik keine Erneuerung erfahren, als erst durch Van de Velde und die Künstler um ihn. Es war durch diese elementaren Begabungen möglich, die sich von keinen anderen Einflüssen als von ihrem ornamentalen Empfinden, in dem die ganze Rhythmik der modernen Zeit und ihrer Maschinen, ihren Techniken, ihrem sozialen Befreiungsdrang und ihrer Vorurteilslosigkeit vibrierte, leiten ließen. Alle äußere Gemeinschaft mit den Vorstellungen der Vergangenheit war auf diese Weise vermieden, ebenso, wie die schwächer gesinnte Sentimentalität der in die Vergangenheit zurückblickenden Sehnsucht. Was die neue Zeit wollte, konnte sie nicht mit den Ornamenten der Vergangenheit aussprechen. Die modernen Konstruktionen, wie Bahnhöfe, Brücken, Miethäuser, Wohnungen, hatten nicht die Aufgabe oder die Be-

stimmung wie die Kathedralen, die Gesamtheit der Schöpfung mit ihren Blumen und ihren Sternen zu symbolisieren, sie konnten für ihre ornamentalen Wünsche kaum die der Pflanzenwelt entlehnten Ornamente gebrauchen, obgleich der Einfluß Japans gerade nach dieser Seite viele Freuden verhieß und viele Leiden verursachte. Das Ornament im Sinne seiner modernen Erneuerer mußte sich dagegen wehren, etwas von außen hereingetragenes oder angeklebtes zu sein. Es mußte sich, wenn es einen inneren und äußeren Zusammenhang betätigen wollte, als ein ästhetischer Mehrwert aus der Natur der Sache ergeben und als eine seelische Wirkung darstellen, die der zu schmückende Gegenstand selbst hervorgerufen hat. Diese seelischen Wirkungen suchen an der Oberfläche auszuschwingen und werden aus organischer Notwendigkeit Linien von bestimmter Art, in einem bestimmten Rhythmus, der Gegensätze schafft und Werte zusammenführt, genau so, wie bestimmte Farben ihren komplementären Wert verlangen, um in einer bestimmten, rhythmisch wiederholten Reihenfolge solcher harmonischer Farbengegensätze eine bestimmte Wirkung auszulösen. Es kam diesen Künstlern zustatten, daß sie als Erneuerer des Kunstgewerbes von der Malerei ausgingen. Gerade diesem Umstand und der extremen Lage, der sie als Maler angehörten, ist die Entstehung der modernen Ornamentik zu verdanken. Nur Kräften, die anfänglich außerhalb des Kunstgewerbes und der Architektur standen, konnte die Kühnheit und Originalität einer Erneuerung gelingen. Während gerade hochbegabte Architekten, wie der konstruktiv hervorragende holländische Architekt Horta, hinsichtlich der Ornamentik versagen, ein Fall, der sich durch hundertfältige Beispiele in der modernen Bewegung belegen läßt. Der außerordentlich disziplinierten Intelligenz eines Künstlers, wie Van de Velde, konnte es gelingen, alle gewerb-

lichen Techniken, die von der Architektur abhängig sind, geistig beherrschen zu lernen, um ihre Bildung zu fördern. Der technische Ausdruck seiner Möbel, Metallkörper, Beleuchtungsgegenstände, Architekturen, hatte ein völlig neues Gesicht, das die überraschen und mächtig aufregen mußte, die zum erstenmal seinen Gebilden gegenübertraten und nie geahnte Möglichkeiten erblickten. Aber die Physiognomie des Van de Veldeschen Schnörkels oder Wellenstils, wie er vielfach genannt wurde, oder nach Goncourt Jachtingstil, die sich zwar stets auf die organische und konstruktive Logik seiner Gebilde berufen konnte, läßt es bedauern, daß der Künstler nicht Brückenbau- oder Schiffsingenieur- oder Verkehrstechniker, oder auch Eisenkonstrukteur geworden ist. Denn als solcher hätte er die Fähigkeit besessen, den modernen Baustoffen und den Ingenieurgebilden das ästhetische Gepräge zu geben, dessen sie bedürfen, um sich künstlerisch voll zu legitimieren. Die geschwungenen Linien und die außerordentlich geistvolle Modellierung, die Van de Velde seinen Holzformen gibt und durch die er auf eigene, originelle Weise die statischen und dynamischen Elemente, das Lasten und Stützen, das Tragen und Streben versinnbildlichen will, sind eigentlich Gleichnisse riesiger Verhältnisse, wo diese Kräfte wirklich spielen; sie scheinen aus der Anatomie moderner Eisenkonstruktion oder von Schiffsgebilden hergeholt, weshalb der Ausdruck Jachtingstil wie ein Erkenntnisblitz gezündet hat. Die geistreiche Paraphrase auf die Kräfte, die im Grunde des Gebildes nach persönlicher Auffassung des Künstlers wirken sollen, erzeugt auf der Oberfläche ein schmuckhaftes Linienspiel, eine schöne Vorspiegelung und Versinnlichung konstruktiver Wirkungen zu rein ornamentalen Zwecken, die das Künstlermöbel charakterisieren, und die durch ihr geistiges Leben fesseln, obschon wir wissen, daß die Holzverbindungen

und Mörtelverbindungen, der ganze innere Aufbau unter dem ornamentalen Überbau sich wesentlich einfacher vollzieht. Nach der Richtung der Vereinfachung stehen alle Wege offen. Da ist auch der Punkt, wo Van de Velde sich grundsätzlich von den englischen Gewerbekünstlern und Kunsthandwerkern unterscheidet. Das künstlerische Möbel Van de Veldes erlaubt keine Weiterbildung. Es ist wie jede individuell bestimmte und darum künstlerisch doppelt wertvolle Leistung Anfang und Abschluß. Der schwerste Fehler, der in Deutschland und Frankreich von vielen begangen wurde, bestand darin, daß sie belgischer als Van de Velde sein wollten. Die künstlerischen Möglichkeiten, die im Kunstgewerbe nach der Richtung der Vereinfachung lagen, sind im Anfang der modernen Bewegung übersehen worden. Das ist durchaus begreiflich, einer faszinierenden Erscheinung gegenüber, wie die Kunst Van de Veldes und angesichts der Tatsache, daß es auch in der deutschen Bewegung die Maler waren, die auf die Begründung einer dekorativen Kunst ausgingen. Die Gefahren, die hier verborgen waren und denen nur sehr wenige ganz entgingen, bestanden nicht für die englische Bewegung, die von vornherein einen anderen Sinn hatte. Die moderne kunstgewerbliche Bewegung in Deutschland ist, wie früher erwähnt, im wesentlichen von diesen zwei Strömungen beeinflußt, von dem ornamentalen Stil unter der Spitzmarke Van de Velde und der Handwerkskunst des jungen England.

Wiens heiliger Frühling.

Das Wien des Ver Sacrum hat alle Fieber durchgemacht. Dort hatte eine kleine Künstlerplejade 1898 die erste Sezessionsausstellung eröffnet und im Verlaufe von wenigen Jahren eine ungeheure Arbeit geleistet, die alle neuen künstlerischen Gebiete umfaßte. In der modernen Kunstbewegung nimmt Wien unter den deutschen Städten eine Sonderstellung ein. Wien hatte die größte Empfänglichkeit für die künstlerischen Vorgänge im Ausland. Es hat alle Einflüsse verarbeitet und seine Physiognomie daraus gebildet. Man kennzeichnet diese Physiognomie in der modernen Bewegung heute im allgemeinen als den Wiener Stil. Über keine Stadt der Welt sind solche Fabelmärchen verbreitet, wie über Wien. Im Ausland weckt der Name die Vorstellung von etwas Außerordentlichem, sei es in gutem oder in schlechtem Sinne. Die Leute außer in Deutschland haben keine Ahnung von der geographischen und politischen Lage Wiens, was nicht wenig dazu beiträgt, die Fabelhaftigkeit zu erhöhen. Für sie ist es eine deutsche Provinz, für die man auf der Weltkugel noch keinen rechten Platz entdeckt hat. Es gibt in Frankreich und in Skandinavien ganz ernsthafte Leute, die glauben, daß man in Wien auf den Straßen tanzt. Wiener Musik hat allerdings die Herzen der Welt erobert. Eine gewisse verbindliche Lebensart als Niederschlag des höfischen und aristokratischen Beispiels hat seinen Ruf als Schule der gesellschaftlichen Bildung befestigt. Gewinnende Züge des Volkscharakters, heiter-sinnliche Genußfreude, leicht melancholisch gefärbte Lustigkeit, die in dieser Mischung in Humor überschlägt oder auch in scherzende Sentimentalität und wenns arg wird, in affektierte Pose, haben den Ruf einer Gemütlichkeit befestigt, in der alle

Grundeigenschaften zu einer Gesamtstimmung zusammenklingen: Musik im Dreivierteltakt, leichter Schwung und gefällige Form, überschäumende Lebensfreude, Hang zur plötzlichen Traurigkeit, zur bitteren Selbstironie, das berühmte Lachen mit der Träne im Auge, die Unbeständigkeit, die eben den „Himmel voller Baßgeigen sieht" und im nächsten Augenblick in tiefer Gottverlassenheit schmachtet, „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt". Scherz und Schimpf sind Geschwister, und wenn der Wiener schimpft, ist er zärtlich. Dieses wunderliche Gemisch, das noch keiner zu Ende definiert hat, liegt rhythmisch gebändigt in seiner Musik, in Schuberts Liedern und in den Walzern von Lanner und Strauß. Der eigentümlich bezaubernde Rhythmus dieser Musik, der gewisse kecke fesche Schmiß pulsiert im Wiener Blut; er gleicht die vielen Widersprüche seines Wesens aus und gibt dem Empfindungsmäßigen entschieden die Oberhand über den Verstand. Gewiß liegt in dieser Veranlagung ein starkes künstlerisches Element, und nirgends sind die Talente so dicht gesät, wie gerade dort. Aber der gleichzeitige unvermeidliche Hang zum Leichtsinn und zur Selbstgenügsamkeit, die launische Natur, die Lachen und Weinen in einem Sack hat und über die kleinen Schmerzen allzuleicht getröstet ist, stellt den Erfolg bedenklich in Frage. Die meisten Begabungen bleiben dort in den Keimen stecken. Selten kommt es über vielversprechende Ansätze hinaus. Die ins Ausland gehen, setzen sich fast immer durch; es scheint, daß die weiche Luft der Heimat die sinnliche und beglückende Atmosphäre zu leicht befriedigt und der kräftigen Entfaltung nicht günstig ist. Indolenz ist dort das stärkste Immunisierungsgift. Diesen Genius loci darf man nicht übersehen, wenn man der modernen Bewegung in Wien, die hier mit ganz eigenartigen Widerständen zu kämpfen,

aber auch ganz eigenartige Vorzüge auszunützen hatte, gerecht werden will. Die isolierte Lage Wiens, der leicht empfängliche Sinn des Volkes und seiner Künstler, der außerordentliche Reichtum der Kulturvergangenheit des Wiener Bodens schaffen außerordentliche Zustände. Die Außenstehenden nehmen davon nur das gröbste wahr. Es wird ganz übersehen, daß Wien nicht nur in der Musik Hervorragendes leistete, sondern daß es in der als kunstlos verschrieenen Epoche im Vormärz eine durchaus unakademische, lebendige, volkstümliche Malerei besaß, die von Waldmüller über eine große Zahl der liebenswerten Erscheinungen bis zu dem kürzlich verstorbenen Rudolf v. Alt ‚dem letzten Biedermeier, reicht; ferner, daß es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Wohnungskultur entwickelt hatte, die um die üppige Kongreßzeit herum bis über die stillen Tage des Vormärz hinaus und in die fünfziger Jahre hinein unvergleichliche Proben des Geschmackes und der Qualität in allen kunstgewerblichen Betätigungen geliefert hat, das Möbel vorangestellt; damit verbunden war eine Gesellschaftskultur, die in der äußeren Umgangsform, in der Tracht, in der häuslichen Kunstpflege, Mustergültiges leistete. Niemals gab es so viele Dilettanten von gutem Geschmack wie damals. Alles zeichnete, malte, dichtete, musizierte und ein vollwertiger österreichischer Repräsentant seiner Zeit, wie Adalbert Stifter, war nicht nur Poet, sondern Maler, Musiker, Naturwissenschaftler zugleich und am liebsten hätte er auch seinen starken Architekturneigungen praktisch Ausdruck gegeben. Endlich wird selbst auch von den einheimischen Künstlern fast ganz vergessen, daß zu jener Zeit eine hervorragende dramatische Volksdichtung blühte, die in Namen, wie Raimund und Nestroy gipfelnd, Phantasie, Witz und Launen des Volksgeistes in unmittelbarer dichterischer Form darbieten und

die unverwüstliche Tradition der derben Volksschwänke und Hanswurstiaden des 17. und 18. Jahrhunderts aufrecht erhalten. Davon ist in Deutschland und namentlich im Ausland wenig oder gar nichts bekannt. Erst die Berliner Jahrhundertausstellung 1906 hat einige Überraschungen zutage gefördert. Im übrigen setzt sich über Wien eine etwas ungeheuerliche, nicht genau zu erklärende Vorstellung zusammen, in der Walzer, schlechte Operetten, laszive Witzblattfiguren, das berüchtigte süße Mädel, die sogenannten, in allen deutschen Städten anzutreffenden Wiener Cafés und Wiener Bäckereien, sowie der schmunzelnde Hinblick auf umgaukelnde Verführungen, abendliche Abenteuer und nächtliche Lumpereien den Hauptanteil haben. Die langen Gesichter der Enttäuschten sind zu begreifen, wenn sie nach Wien kommen und die unter sicheren Kofferverschluß gelegte Tugend wieder auspacken müssen, mit der trübseligen Einsicht, daß man gerade in jener Hinsicht in Berlin mehr erreicht hätte. Was nun gar die moderne Kunst in Wien betrifft, hat man vollends Respekt vor ihr. Sie ist zu wenig hemdärmlig. Zu ästhetenhaft! Sie hat etwas, was man in Deutschland nicht leicht verstehen wird. Es kommt auch gar nicht darauf an. Wer heute die ersten Bände des Ver Sacrum nachblättert, schlägt die Hände zusammen. Wahnsinn, Wahnsinn! Es wird gewöhnlich übersehen, daß der Wahn des Künstlers vornehmster Sinn ist.

Zum letztenmal hatte in den siebziger Jahren eine künstlerische Begeisterung aufgeflammt und die ganze Bevölkerung in Verzückung gebracht. Makart war der Bringer dieser Flamme. Er war eine Kraftnatur, die es verstand, das Leben zu meistern und die Herzen zu zwingen. Sein Ruhm, der ganz Deutschland blendete, stellte Böcklin in Schatten. In Wien war Makart der Abgott. Er hatte Frauen-

bildnisse gemalt, die hinreißend waren. Was eine süße Geschwätzigkeit zum Lob der Wiener Frauen und Mädchen zu sagen wußte, hatte Makart gemalt. Den Liebreiz, bestrickende Grazie, die berückende Macht schmachtender Augen und voller Lippen, glutvoll sinnliche Atmosphäre, bezaubernde Schönheitsfehler, na! Makart hatte den Geschmack dazu. Die Frauen rissen sich um ihn. Die Gesellschaft umschmeichelte ihn, die Menge jubelte ihm zu. Er war der populärste Künstler, vor allem war er Dekorateur, Festveranstalter, Schöpfer des großen Festzuges, der ihn weithin sichtbar machte. Er war der Renaissanceheld des 19. Jahrhunderts. Er gab die Mode an. Die Leute drapierten wertlose Fetzen über Türen und Fenster, behingen die Wände mit Imitationen alter Waffen, stellten in dem berüchtigten Clair-obscur dieser scheußlichen Wohnungen das berühmte Makartbukett auf, ein bezeichnendes Symbol für die Talmihaftigkeit jener Zeit; die Tapezierer, die sich von jener Stunde an Dekorateure nannten, sagten sich, daß für sie die gute Zeit gekommen sei und alle Wohnungen machten die Schwenkung zum Makartschen Atelierstil mit. Die Gründerepoche des aufkommenden Großbürgertums hatte besonders die Neigung zum Großtun entwickelt und in den fürstlichen Formen der Vergangenheit ein Repräsentationsmittel entdeckt. Makart war der Mann, ein Vorbild zu geben, und sein Atelier, allerdings mit echten Sammelgegenständen angefüllt, glich einer Phantasie auf Rembrandts Haus. Aber seine Nachahmer sahen nicht die Echtheit, sondern den Dekorationseffekt und die Fabrikanten, Kunstgewerbler, Antiquitätenmacher, Tapezierer und Tischler, stürzten sich auf die Herstellung von Falsifikaten um den Atelierstil in den Wohnungen zu den billigsten Preisen einzubürgern. „Altdeutsch" und „Gotisch" wurden aufgewärmt, nachdem man des schalen Aufgusses der barocken Stile überdrüssig geworden

war. Das Surrogat beherrschte überall die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Taumel, den Makart über Wien brachte, hielt natürlich nur so lange an, als der künstlerische Gastgeber selbst an der Tafel saß. Ein schwerer Katzenjammer war notwendig, aus dem sich jene nicht mehr erheben konnten, die an dem Freudenrausch jener Zeit teilgenommen hatten. Das heimische Kunstgewerbe war jämmerlich heruntergekommen, die Kunstgewerbeschule, die in jenem Aufschwung in den siebziger Jahren entstand, produzierte hilflose Kopisten der alten Stile, den Markt beherrschte die französische Luxusindustrie, die Akademie stand vollends im Bann der alten Überlieferung und nährte lebensfremde Ideale, die der Vergangenheit, vorwiegend der Renaissance entlehnt waren. Die Kunstausstellungen, vor allem jene des Künstlerhauses wiederholten sich mit öder Geschäftsmäßigkeit und bildeten den Tummelplatz eines kleinlichen Cliquenwesens, das jeden neuen lebenskräftigen Impuls erstickte und in einem unwürdigen Streben nach Gönnergunst oder in dem begreiflichen Verlangen an der Almosenkrippe voranzustehen in ersterbender Unterwürfigkeit vor den hochgestellten, dilettierenden Kunstliebhabern dienerte. Die einzige lebendige Fühlung, die das Künstlerhaus mit dem Volk, oder vielmehr mit dem Publikum unterhielt, waren die Gschnasabende, die Künstlerfeste, wo Witz und Originalität schwach pulsierten, und durch Unterhaltung ersetzten, was an Kunst fehlte. Im übrigen war jede künstlerische Regung erlahmt. Der zur Schroffheit gesteigerte Überschwang an Selbstgefühl mit einer leisen Note von Hochmut, mit der die sezessionistische Bewegung einsetzte, war eine natürliche Reaktion gegen diese hündische Erbärmlichkeit. Das Gewissen war darüber ruhig geblieben, daß der heimische Markt zum großen Teil an das Ausland verloren ging, und fremder Geschmack und fremder Kunst-

fleiß die Herrschaft gewann. Mit dem Verzicht auf die schöpferische Eigenart mußten sich unmeßbare wirtschaftliche Verluste verbinden. In den Moden, den Kunsterzeugnissen, den Textilien, galt nur mehr die französische Marke. Das heimische Kunstgewerbe lebte von der Nachahmung in traurigster Form. Daß es darin jemals mit anderen Völkern konkurrierend auftreten könnte, kann es wohl selbst nicht geglaubt haben. Daß der Leiter des Kunstgewerbemuseums Hofrat Skala nach den Beispielen des Auslandes englische Modelle nach Wien brachte, besserte an der Sachlage wenig, da es nur die Form und nicht das Prinzip der Nachahmung ändern sollte. Es war niemandem mehr bewußt, daß Wien eine höchst wertvolle bodenständige Kultur besessen hatte. Die Selbstachtung und der Drang, durch eigene schöpferische Leistungen sich hervorzutun, und durch die Qualität die gesunkene persönliche und allgemeine Kultur, sowie den wirtschaftlichen Stand zu erhöhen und zu befestigen, schien vollends erloschen. Bis zu dem für Wien denkwürdigen Jahr 1898, wo infolge der europäischen Kunstbewegung, von der Wien bis dahin nichts verspürt hatte, sich eine junge Künstlerschaft erhob und das verschlafene Wien wach rüttelte. Das allgemeine Geschimpfe, das sich alsbald ringsum erhob, war ein gesundes Lebenszeichen, daß nicht alle Initiative erstorben war. Unter symbolischer Verbrämung eines heiligen Frühlings, Ver Sacrum das der Titel, der von ihnen begründeten Zeitschrift war, schieden einige junge Künstler mit Protest aus dem Künstlerhaus aus, und begründeten die Sezession. Wie in Deutschland und Belgien waren es Maler, die die Sache der modernen Bewegung im Kunstgewerbe zur ihrigen machten und die Einheit der Künste verkündeten. Die akademische Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst wurde gebührlich widerlegt und der Grundsatz aufgestellt, daß

jede Arbeit im Material, sei es ein Stuhl, ein Schreibtisch, eine Goldschmiedearbeit, ein Gewebe, eine Architektur den höchsten künstlerischen Adel empfangen könne, und daraufhin ebenso angesehen werden muß, wie ein Gemälde oder eine Plastik. Man darf den bedeutsamen Umstand nicht aus dem Auge lassen, daß es für die Wiener Bewegung vom Anfang an auf die Gesamtheit der Kunst als Kunstgewerbe und Architektur abgesehen war, wonach der Platz und die Gesetze auch für die Plastik und für die Malerei bestimmt waren. Es entbehrt nicht eines gewissen Reizes, daß die Begründer der Sezession als Maler trotz ihrer architektonischen Tendenz auf das Gesamtkunstwerk von den Architekten nichts wissen wollten. Olbrich, der aus der Architekturschule Otto Wagner kam, und das wahre Salz der ganzen Wiener Bewegung bildete, mußte zuerst als Zeichner sein Heimatsrecht in der Sezession begründen. Ein anderer Architektur- und Wagnerschüler Joseph Hoffmann, der, wie bekannt, nach Olbrichs Berufung nach Darmstadt der Grundpfeiler des modernen Programmes in Wien wurde, hatte nicht weniger unter Protesten zu kämpfen, noch mehr aber der alte Wagner selbst, dessen jugendlicher Sinn und unzweifelhafte Gesinnung alsbald jedes prinzipielle Bedenken besiegte. Oberbaurat Otto Wagner bildete unter den Architekten der alten Schule eine der nicht sehr häufigen Ausnahmeerscheinung, insoferne er es zuwege brachte, sich der neuen Bewegung ganz zu verschreiben, was ihm in der Gesinnung vollständig, aber in der Praxis nicht ganz restlos gelang. Es gehört zu seinen größten persönlichen Verdiensten, daß er sich mit einer ungeteilten Überzeugungstreue auf die Seite der Jungen stellte, und mit heiterer Würde die Last des Schimpfes auf sich nahm, der seit seinem Übertritt aus dem Künstlerhaus zur Sezessionsvereinigung auf ihn niederregnete. Er hatte kurz vorher als Mitglied der Architektengruppe des

Künstlerhauses den Bau der neuen Stadtbahn zur architektonischen Durchführung bekommen, aber er verdankte diesen Auftrag nicht, wie sichs gebührt, der Überlegenheit seines Könnens, sondern dem blinden Gott der Clique, der nicht nach künstlerischer Überzeugung, sondern nach persönlichen, egoistischen und oft von recht niederen Instinkten geleiteten Eingebungen handelt. Ungeachtet des Umstandes, daß die Zahl seiner öffentlichen Bauten verhältnismäßig gering ist, hat Otto Wagner einen kolossalen Einfluß auf die Architektenschaft seines Landes und des ferneren Auslandes gewonnen durch sein akademisches Lehramt, durch seine Schriften und vor allem durch seine zahllosen, von ihm selbst herausgegebenen und sorgfältig redigierten Projekte, die als Architekturblätter das äußerste darstellen, was ein raffinierter Geschmack zu leisten vermag. Die Großzügigkeit und genial berechnete Art, Bauprobleme anzufassen und zu disponieren, bietet Genuß und Interesse auch jenen, die mit der Äußerlichkeit seiner Durchführungen nicht einverstanden sein können. Es ist oft gefragt worden, ob dieser kalt festliche, vornehm ungemütliche Architekturcharakter wienerisch sei? Ja, ob er überhaupt modern sein? Die beliebte Erklärung, daß ein Tropfen spanisches Blut in dem Österreicher fließe, daß in dem Wiener etwas von einem Hidalgo lebt, ist literarisch geistreich, aber auch durchaus nichtssagend. Die Sache liegt einfach so, daß Otto Wagner bei aller Modernität sich das Recht vorbehält, in den Schatzkammern der Überlieferung Entdeckungswanderungen zu unternehmen und dort für seine ornamentalen Absichten zu wählen, was ihm gut schien. Denn er durfte sich die Fähigkeit zuschreiben, die alten Werte neu umzuwerten. Seine Empiremotive sind glücklicherweise nicht Empire; seine gelegentlichen, wenn auch unausgeführten Kuppelbauten sind trotz Palladio von dem Meister im modernen Material und in modernen

Konstruktionen gedacht und sogar die konventionellen allegorischen Figuren, mit denen er monumentale Bauwerke zu bevölkern liebt, überraschen durch neue Materialauffassungen. Trotz mancher nicht überwundener historischer Anklänge oder, wenn man es brutal ausdrücken will, Rückstände, kann man nicht sagen, daß seine Kunst den Tod auf dem Rücken durchs Leben schleppt, sie ist frisch und reich an starken inneren Impulsen, wie es sich namentlich an seinen jüngsten Werken der Postsparkassa und der Kirche für die Landespflegeanstalt in Wien ersehen läßt. Was jedoch namentlich seinen früher ausgeführten Bauwerken zum großen Nachteil gereicht, ist das mangelnde Können der Werkleute; es fehlt unserer Zeit an hochentwickelten künstlerischen Bauleuten, wie es etwa im 18. Jahrhundert unter anderen die Stuckateure waren, von deren Geschick zum großen Teil das künstlerische Schicksal des Bauwerkes abhängt. Das Versiegen solcher Kräfte legt der Baukunst namentlich in bezug auf die Überlieferung größte Enthaltsamkeit auf; die moderne Entwicklung beruht in allen Punkten auf völlig neuen Grundlagen.

Die moderne Bewegung in Wien empfing jedoch ihren Stoß von anderen Kräften und ging daher in einer anderen Richtung. Der Name Van de Veldes stand flammend auf dem künstlerischen Horizont. In den ersten Jahren der jungen Bewegung bauten die Architekten, die ihr angehörten, unter der Einwirkung dieses künstlerischen Gestirnes Bogen aus Holz, die Möbelentwürfe der ersten Jahre und die Buchschmuckzeichnungen huldigten der Van de Veldeschen Linie „interessante et nouvelle“. Keiner ist gänzlich frei gewesen von dieser Jüngerschaft. Doch einer vielleicht, Adolf Loos, ein junger Wiener Architekt, der in den Tagen der Linienphantasterei eine merkwürdig puritanische Gesinnung

zur Schau trug. Er predigte mit fanatischem Eifer für werkmäßige Sachlichkeit und bekämpfte in großer Erbitterung alle künstlerischen Absichten. Seine Meinungen hatten einen guten Kern. Aber er war keine schöpferische Natur; zur Unfruchtbarkeit verurteilt, gewann sein Leben aus der schönen Wahrheit nichts als eine Seele voll Giftigkeit. Was war's? Er hatte um ein oder zwei Jahre früher als die anderen die englischen und amerikanischen Publikationen kennen gelernt, und als auch die anderen dahinter kamen und aus denselben Quellen tranken mit reichlichem Nutzen für die Entwicklung der eigenen künstlerischen Instinkte, trat unter manchen erbitterten Protesten diese Episodenerscheinung, die durch ihre zerrüttete Begabung und ihre internationale Bohêmenatur vorübergehend fesselte, in den Hintergrund. Die neuen Offenbarungen, die aus England, Schottland und Amerika kamen, wurden von den Wiener Künstlern mit stärkster Inbrunst ergriffen. Hier begann die hypnotisierende Macht der Kunst Van de Veldes, die am Anfang alle Künstler durch ihre außerordentliche geistige Überlegenheit bestrickt hatte, am frühesten zu verlöschen. Um 1900 war diese kurze Entwicklungsphase mit ihren fruchtbaren Irrtümern überwunden; die Wiener Künstler hatten die durch Ruskin und Morris, ferner durch die amerikanischen Kunstpädagogen und endlich durch die Mackintoshgruppe in Glasgow gebahnten Wege betreten und erkannt, daß diese Wege auch für sie die einzig gangbaren waren. Bis zum Jahre 1900, dem Pariser Weltausstellungsjahr, liegen in den Wiener Schöpfungen die verschiedenartigsten fremden Einflüsse miteinander im Kampfe; neben den berüchtigten Holzbogen und dem phantastisch gesteigerten Kult der Linie finden sich ganz schlichte, von edler Zweckmäßigkeit bestimmte Räume vor, als erfreulicher Beweis, daß auch diese Künstler wieder be-

gonnen hatten, ihre Vernunft zu gebrauchen. Die Mackintoshausstellung im Jahre 1901 bringt neues Licht auf diesen Weg und die Raumkunstausstellung 1902 mit Klingers Beethoven bedeutet den Höhepunkt des programmäßigen gemeinsamen Aufstieges, bei dem die beteiligten Künstler und das Publikum unendlich viel gewonnen hatten. Später löste sich die Gemeinschaft und nur einige hielten das Erreichte fest, um es auf ihre Art auszubauen. Die Sezession hatte damals ihre Mission erfüllt, die darin bestand, daß sie einigen, ganz außergewöhnlich begabten Künstlern die Wege ebnete; seither führt sie ein Schattendasein.

Es hatte zuerst den Anschein, als ob die Wiener Sezession, die vorwiegend eine Malervereinigung war, nur zögernd und widerstrebend die reformierende Arbeit auf dem Gebiet des Kunstgewerbes und der Architektur übernahm; dieses Ziel stand nicht von vornherein fest, aber die außerordentliche künstlerische Kraft einiger Begabungen, wie Olbrich und Hoffmann, die nach dieser Richtung gingen, gab der Wiener Sezession die fruchtbare Tendenz dieser Raumkunst, durch die sich die Wiener Gruppe von den Malersezessionen anderer Städte alsbald sehr vorteilhaft unterschied. Diese Künstler fühlten sich durch die Kraft des neuen Gedankens, der sich in der Welt geregt hatte, vorwärtsgetragen, wenngleich sie es im Anfang nur in ganz allgemeinen Sätzen aussprechen konnten. Die Worte, die die Künstler damals in den ersten Heften des Ver Sacrum schrieben, die flammenden Proteste gegen die Konvention, die Verkündigung der Individualität haben für den heutigen Leser einen etwas komischen Anstrich. Sie wirken heute etwas grell und ein wenig lächerlich nach, weil sie so gebläht tun, und doch so wenig Sachlichkeit und positive Gedanken enthalten. Diese seltsame Zeitschrift Ver Sacrum die zum großen Teil von den Künstlern selbst ge-

schrieben ist, ihre damaligen Ausstattungsgedanken enthält und viele originelle Kunstbeigaben, eigens für dieses Blatt gezeichnet oder in Holz geschnitten, hat ein eigenartiges Schicksal. Seine geistige Physiognomie erscheint heute in einem anderen Licht und der geistige Ernst wirkt ein wenig verzerrt und närrisch. Aber die Maske ist doch so persönlich und deshalb so eigenartig und wertvoll, denn sie überliefert ein getreues Spiegelbild der damaligen Stimmung unter diesen Künstlern. Sie hatten in wenigen Jahren Tatsachen geliefert und Wendungen herbeigeführt, die für ihre Urheber selbst überraschend waren und ihre Kräfte ungeahnt steigerten. Es gereichte der jungen Künstlerschaft zur Ehre und zum Vorteil, daß sie zunächst nicht die persönlichen Künstlerinteressen, sondern die allgemeinen Kunstinteressen in den Vordergrund stellten. Sie traten persönlich hinter ihr erzieherisches Programm zurück und baten die große Kunst des Auslandes nach Wien zu Gast, die sie in ihren Ausstellungen mit den größten künstlerischen Ehren behandelten. Das Publikum sollte dadurch wieder einen Maßstab für die europäische Kunstentwicklung empfangen und die heimischen Künstler selbst sollten an den fremden Werken eine Stärkung ihrer eigenen Absichten und Kräfte gewinnen. Bei der künstlerischen Beschaffenheit der jungen Vereinigung war es natürlich, daß zuerst die Werke der Malerei und der Plastik vorangingen. Die erzieherische Arbeit, die in der Vorführung der besten zeitgenössischen Werke bestand, war notwendig, um den darniederliegenden Geschmack und das Interesse des Publikums zu heben und die Öffentlichkeit für das Schaffen der heimischen Künstler wieder empfänglich zu machen. Die Wiener hatten es in den Jahren von 1897—1904 sehr bequem; sie brauchten nicht in das Ausland zu gehen, um die moderne Kunst zu studieren, sondern das Ausland kam zu ihnen mit

der Auswahl des Besten. In der Sezession zog in rascher Bilderfolge die ganze moderne Entwicklung vorüber. Alle Werke, die in den letzten zwei Jahrzehnten irgendwo Berühmtheit erlangt hatten, waren hier zu sehen. Die französischen und deutschen Impressionisten, die modernen Stilisten von Jan Toorop bis Hodler, die holländischen, belgischen, skandinavischen, russischen und polnischen Künstler, die englischen und schottischen Künstler, die modernen Deutschen von Böcklin bis Marées, die wenigen großen Bildhauer unserer Zeit, ja, sogar die japanische Kunst fand sich in dem Pavillon an der Wienzeile ein. Diese summarische Aufführung könnte die Meinung erwecken, daß man dasselbe auch in anderen Städten gesehen habe, in München, in Berlin, Dresden. Das mag sein. Aber so, wie in Wien, hat man es nirgend in der Welt gesehen. Man fand hier nicht nur die Auswahl des Köstlichsten und Erlesensten, sondern man fand es hier in einer Form geboten, die diesen Werken oft erst ihr volles künstlerisches Leben gab. In diesen Jahren waren alle Augen auf Wien gerichtet. Von dem zweiten Ausstellungsjahr an, als die Sezession ihr eigenes, von Olbrich erbautes Haus im Jahre 1898 bezog, gewannen diese Bilder- und Plastikenausstellungen, zu denen später immer mehr kunstgewerbliche Schöpfungen traten, den Charakter von raumkünstlerischen Veranstaltungen. Die Künstler, die sich hier an selbstgestellten Aufgaben versuchten, hatten diesen Begriff von Raumkunst an ihren eigenen Ausstellungsveranstaltungen entwickelt und an diesen anfangs tastenden Versuchen Beweise geliefert, daß die Aufgabe der Kunst in der rhythmischen Durchdringung und Durchbildung aller sichtbaren Gestaltungen besteht, und sich auf den ganzen Raum, auf alle darin befindlichen kleinen Geräte, ja sogar auf den Menschen und seine Tracht erstreckt. Darum kamen die Bilder und plastischen Werke

Full Scale

in diesen Räumen zu einer ganz unerhörten und nicht geahnten Macht, weil sich alles andere im Raum ihnen unterordnete und zugleich im geistigen Einklang mit ihnen stand, um sie zum vollen Ausklingen zu bringen. Diese Erkenntnis, obzwar instinktiv gesucht, kam doch erst nach und nach über die Führenden unter diesen Künstlern und gab ihren Kräften eine ungewöhnliche und eigenartige Entfaltung. Sie mußten sich ihre Erfahrungen an eigenen Ausstellungsproblemen und aus den Erfahrungen ihre eigenen Gesetze selbst erst nach und nach bilden. Noch zeigte die räumliche Durchbildung der graphischen Ausstellung im Jahre 1900 eine Harmonie, in der schlechtgeformte Türen und wahnwitzige Holzbogen Platz hatten, aber diese Ergebnisse zusammen mit der Klimt-Ausstellung, der Pariser Weltausstellung und der 1901 in Wien erfolgten Mackintosh-Ausstellung steigerten die Fähigkeit zu dem reifsten Versuch der erwähnten Raumkunst-Ausstellung 1902 mit Klingers Beethoven. Die fremden Werke hatten in dem Schaffen der Wiener Künstler dieses Kreises stets einen bestimmten Niederschlag hinterlassen. In wenigen Jahren haben fast alle, die dem Kreise angehörten, eine Entwicklung durchgemacht, die staunenerregend ist. Sie hatten es verstanden, die fremden Eindrücke ihren persönlichen Kräften dienstbar zu machen und geistig so zu verarbeiten, daß sie ihre künstlerische Eigenart um neue persönliche Züge bereicherten. Durch diesen eigentümlichen Gang der Entwicklung trat die Beziehung zum Kunsthandwerk und zur Architektur, als der entscheidenden Kunstelemente, auch im Rahmen dieser Vereinigung immer mehr in den Vordergrund. Das Programm näherte sich, wie schon flüchtig angedeutet, immer mehr den von Ruskin und Morris gegebenen Grundlinien, der Rückkehr vom Kult der Linie zur formalen Sachlichkeit und zum Anschluß an die volkstümliche

Überlieferung sprach sich immer deutlicher, nicht nur in den kunstgewerblichen Arbeiten, sondern vor allem auch in den architektonischen Skizzen und in den ersten Wohnhäusern aus, die sich ein paar Künstler aus diesem Kreise und einige Kunstfreunde auf der Hohen Warte von Hoffmann bauen ließen, als die ersten praktischen Bauversuche in dem neuen Geist, Hausbau und Wohnungsausstattung eine architektonische Einheit in organischer, zweckmäßiger Durchbildung. Lichtwarks „Palastfenster und Flügeltür" diente hier zweifellos als aufmerksam befolgter Ratgeber. Die auf die Raumkunst gerichteten Bestrebungen dieser Künstlerschar, die in der erwähnten Klinger-Beethoven-Ausstellung den Höhepunkt erreicht hatten, stellten auch an das Bild und die Plastik eine neue Forderung, indem Bild und Plastik wieder im organischen Zusammenhang mit der Architektur als Glieder des gesamten Kunstwerkes aufgefaßt wurden. Die raumkünstlerischen Versuche ergaben für die Beurteilung der Werke der Malerei und der Plastik neuartige Gesichtspunkte. Neue Aufgaben ergaben sich für die Bildwerke aus dem geistigen Zusammenhang mit der Architektur als Raumkunst. Die Werke des Naturalismus mußten im Vergleich damit als bloße Studien erscheinen, als die Vorstufen zu den höheren Werken des Stils, der sein Gesetz von der Architektur, vom Raum, von seiner Bestimmung und vom Material empfing. Man durfte in diesen Werken neue Symbole, neue Ideen, neue dichterische Kraft erwarten. Die Plastiken eines Minne, die Bilder eines Jan Toorop, eines Hodler, eines Klimt drückten an und für sich eine imaginäre Beziehung zur Raumkunst aus, hatten eine geistige Tradition, wie die Plastiken mittelalterlicher Dome oder die flächig gehaltenen Gobelins und Fresken des 12. und 13. Jahrhunderts, die griechischen Vasenbilder, die alexandrinischen

und byzantinischen Bildwerke und viele andere, in denen die Kontinuität des künstlerischen Gesetzes mit gleicher Schärfe ausgeprägt ist. Die Werke dieser Modernen besaßen eine solche Tradition, die sie mit der hohen Kunst aller Völker und aller Zeiten in Verwandtschaft setzte, weil sie frei von Eklektizismus waren, durchaus persönlich und modern in der Empfindung und in der Idee, gesteigert bis zur Ekstase. Sie waren alle durch die Schule des Naturalismus gegangen, aber diese Steigerung, die sie zu Märtyrern ihrer Kunst machte, erhob ihre Werke zur stilvollen Monumentalität. Diese Werke der Modernen, mit der heimlichen Tradition des Stils, fanden nirgend ein so bereitwilliges und werktätiges Verständnis wie bei den Wiener Künstlern, die ihre Ausstellungen gerade solchen Werken zuliebe raumkünstlerisch abstimmten. Nirgens ist Minne, Hodler, Toorop und die vielen anderen mit solchem feinen Verständnis behandelt worden. Um Klingers Beethoven wurde ein dreischiffiger Weihraum gebaut und alle Künstler dieses Kreises wetteiferten in dieser Raumkunst-Ausstellung, das Beethoven-Werk Klingers zu verherrlichen. Aber der künstlerische Schwerpunkt dieses Weiheraumes beruhte nicht in Klingers Beethovenstatue, sondern in Klimts Fries auf Beethovens „Neunte", das sich im linken Seitenraum befand, einer Freskenmalerei in Kaseïnfarben, auf den Mörtelverputz aufgetragen. Dieser Fries, die Deckengemälde für die Universitätsaula, die späteren Bilder, wie die „Lebensalter", zeigen ihn als den konsequentesten Stilisten, der mit instinktiver Sicherheit alle verwandten modernen Einflüsse, wie etwa die eines Jan Toorop, ergriff und seinem Wesen gemäß verarbeitet. Überhaupt, Klimt ist ein Naturereignis. In ihm ist alles elementar, sein Empfinden, sein Wissen und selbst seine Kunst, die trotz der ungewöhnlichen

Verfeinerung durchaus nicht ästhetenhaft, sondern ganz gesund, ganz frisch und ganz originell ist, wie Klimt als Mensch selbst. Mit der kindlich selbstsüchtigen Gewalttätigkeit des Genies reißt er alles an sich, was seine künstlerischen Triebe für ihr ungewöhnliches Wachstum brauchen. Hohes und Niederes, Geistiges und Animalisches, alle Geheimnisse des Lebens, das er durchwühlt bis zur grausamen Entschleierung, vor der jene nicht zurückschrecken dürfen, die eine Mission damit verbinden, der exakte Forscher und der exakte Künstler. In seinen Skizzen ist er der fanatische Naturalist; er kennt nicht die muckerische Scheu vor dem Häßlichen und Grauenerregenden, weil er die Wahrheit der Form sucht. In seinen stilistischen, freskenhaften Bildwerken lebt diese Wahrheit, aber hier ist sie von einem leuchtenden Schimmer adeliger Schönheit und Kunst umflossen. Hier tritt sie in neuen, dichterischen, nirgend entlehnten, sondern neuen Symbolen auf, flächenhaft und mit feierlicher Geberde, zur monumentalen Größe und Ruhe gesteigert. Das Wunderbarste ist seine Farbengebung, die eine schmucksteinartige Materialwirkung erzielt; Weiß, Blau, Rot, Gold, Schwarz sind in ungebrochener Leuchtkraft aufgetragen oder vielmehr wie geschnittene Edelsteine auf die Fläche gesetzt, in der stellenweise Gold aufgetragen ist. In dieser juwelenhaft dekorativen Behandlung liegt nichtsdestoweniger eine Erweiterung und Entwicklung des impressionistischen Farbenprinzipes vor, und die raffinierte Ausnützung der Harmonie im Farbengesetz führt bei Klimt zu einer ungewöhnlichen Zartheit der Gesamtwirkung, die namentlich in dem letzten der drei Universitätsbilder, die Jurisprudentia, und an einem seiner jüngsten Werke, „Lebensalter", das besonders auf Weiß gestimmt ist, noch außerordentlich erhöht ist. Diese Klimtsche Malweise ist nicht nur schmuckhaft und in einem

höheren Sinne naturwahr, sie ist vielmehr zugleich auch von einer bezaubernden Rhythmik, die oszillierend auf die Nerven einwirkt wie Wellenschwingungen, wie zarte Musik, süß und prickelnd, berauschend wie feiner Champagner, ätherisch, groben Sinnen wahrscheinlich nicht wahrnehmbar (wie übrigens die unglaubliche Talentlosigkeit der Wiener Universitätsprofessoren beweist, die 1900 ihren lächerlichen Protest gegen Klimts Universitätsbilder, die der Künstler schließlich nicht mehr herausgab, veranstalteten). Aus der Klimtschen Farbengebung strömt, wie aus keiner anderen Malerei, ein berückender sinnlicher Reiz, der nicht nur das Auge beschäftigt, sondern eine allgemeine Glücksempfindung hervorruft, wie sie nur von dem ungewöhnlich Schönen gespendet werden kann. Seine Frauenbildnisse sind hinreißend, ganz köstlich, ganz bestrickend, ganz umgeben von jenem seltsamen sinnlichen Fluidum. Hier zeigt sich trotz der großen äußeren künstlerischen Verschiedenheit Klimts Wesenverwandtschaft mit Makart. Gerade diese Frauenbildnisse, in denen auch Makart soviel unsagbar wienerische Grazie auszudrücken und eine unwiderstehliche sinnliche Atmosphäre zu verbreiten verstand, stellen diese Wesenbeziehungen zwischen Makart und Klimt her, ganz unabweislich, ganz zwingend. Ja, warum denn auch nicht? In den Frauenbildnissen wenigstens folgten die beiden ganz ähnlich beschaffenen künstlerischen Instinkten, sie drückten sich rassenmäßig aus, mit der Gleichartigkeit ihres wienerischen Empfinden. Man ist anderseits aber auch verpflichtet, die Unterschiede zwischen beiden auftun; Makart war Dekorateur, Klimt ist Stilist im Sinne der Freskenwirkung und der dekorativen Raumkunst; Makart wirkt theatralisch, Klimt monumental; Makarts Kunst ist allegorisch, Klimts Kunst ist symbolistisch. Aber das sind nicht so sehr Unterschiede

der persönlichen Veranlagung, als vielmehr die allgemeinen Unterschiede der Kunst von heute und von Makarts Zeit. Auch Makart war als Kind seiner Zeit eine elementare Kraft, wie es Klimt ist. Die starke äußere Verschiedenheit ist die Verschiedenheit des Kunstgeistes von heute und damals; der einstige Makart und der heutige Klimt sind in der Rasse, in den Instinkten und daher in wesentlichen künstlerischen Zügen wurzelverwandt. Auch Klimts Kunst ist durchaus wienerisch, wie überhaupt die hier geschilderte Moderne in Wien, wie viel man auch Exotisches an ihr entdecken möchte. Der Genius loci steckt in dieser Kunst, das ist ihr großer Vorzug.

Wenn es nach dem Plan der Führer gegangen wäre, so hätte sich das Sezessionsgebäude in kunstgewerbliche Werkstätten oder in Architekturwerkstätten im weitesten Sinne umwandeln müssen. Der Plan scheiterte an dem Widerstand der Majorität. Die innere Spaltung wurde zuletzt eine äußere und 1905 überließen die bisherigen Führer der Sezession den Widerstrebenden das Feld. Die Sezession wendete sich von den reformatorischen Aufgaben ab und kehrte in den gewöhnlichen Rang solcher Gründungen zurück, die durch gewohnheitsmäßige Ausstellungen die jährliche Künstlerarbeit mit dem Publikum befreunden wollen. Sie hat wieder den provinziellen Charakter angenommen, den andere, ähnliche Künstlervereinigungen, wie der Hagenbund in Wien haben, und die ihre Aufgaben nicht darin suchen, neue Gedanken in die Welt zu setzen, sondern die von großen Künstlern in die Welt gesetzten Gedanken für sich und für ihr Stammpublikum praktisch zu verarbeiten. Die Wiener Sezession hatte ihre Mission erfüllt. Sie hat einigen hervorragend begabten Künstlern den Aufstieg erleichtert; die Sezession darf stolz sein darauf, daß sie die Bedeutung eines

Gustav Klimt und einer ganz kleinen Schar künstlerisch gleichgesinnter Naturen um ihn ans Licht gerückt hat. Sie hat der künstlerischen Idee, die sich mit diesen Künstlern verbindet, Ausdruck verliehen und die Stagnation des Kunstlebens in Wien überwunden. Dann aber war sie müde und hat die Führung aus der Hand gelegt, d. h. sie hat sich ihrer Führer entledigt und der Schwerpunkt der Entwicklung übertrug sich auf die Veranstaltungen, die dem praktischen Leben näherstanden, auf die Wiener Werkstätte und auf die Ausbildung eines geeigneten Nachwuchses. Die Wiener Werkstätte, von Joseph Hoffmann und Kolo Moser in Verbindung mit dem Kunstfreund Fritz Werndorfer begründet, setzt die Ideen, denen die Sezession unter Hoffmanns Einfluß gedient hatte, ins Praktische um. Indem sie den Bau von ganzen Häusern mit der vollständigen Einrichtung übernimmt, bringt sie alle kunstgewerblichen Zweige in organischen Zusammenhang mit der Architektur und in Einheit nach ihrer künstlerischen Auffassung. Die Wiener Werkstätte, die die wichtigsten kunstgewerblichen Produktionszweige umfaßt, ist auf dem ganzen Kontinent das einzige geschäftliche Unternehmen, das rein künstlerischen Grundsätzen gehorcht. Demnach ist die Erzeugung auf außerordentliche Qualität sowohl in materieller, als auch gewerblicher und künstlerischer Hinsicht gestellt. Die Entwürfe zu den Arbeiten entstammen größtenteils von den künstlerischen Leitern Hoffmann und Moser, gelegentlich auch von ihren zur Mitarbeit herangezogenen Freunden oder zum geringeren Teil aus dem Schülerkreis der genannten beiden Künstler, die an der Kunstgewerbeschule als Lehrer wirken und einen Nachwuchs in ihrem Geiste erziehen. Wie bereits angedeutet, ist das Vorbild dieses Entwicklungsganges in England zu suchen. Die Gedanken Ruskins und Morris'

stehen an der Schwelle dieser Werkstätten und sind bis zu einem gewissen Grade in der Betriebsweise verkörpert. Morris' Grundsatz, daß Künstler und Handwerker wieder zusammenkommen müssen, ist in etwas äußerlicher Weise verwirklicht. Wenn auch das Prinzip, daß die ausführende und entwerfende Hand ein und dieselbe sein soll, nicht ohne weiteres durchführbar erscheint, so ist doch zur Steigerung der Arbeitsfreude als eines wesentlichen Merkmales der Qualität in der Wiener Werkstätte mehr getan, als in irgendeinem anderen der mir bekannten Betriebe. Die Erzeugung von durchwegs edler Arbeit ist wohl das kräftigste Mittel, die Arbeitsfreude des Herstellers zu heben und sein Können zu entwickeln, aber dazu gehört auch, daß die Arbeitsräume in sachlicher Auffassung schön seien, daß der Verkehr menschlich und freundlich sei, daß der Arbeiter nicht zur Hast gedrängt und daß er anständig entlohnt und vor Arbeitslosigkeit geschützt werde. Die Steigerung der Arbeitsqualität kann nicht erfolgen ohne Steigerung der menschlichen Qualität, die der Fabrikation große Rücksichten und Pflichten auferlegt. Die Wiener Werkstätte gibt damit ein Beispiel, von dem man wünschen darf, daß es allgemein befolgt würde. Die Zukunft der inneren und der äußeren Kultur hängt davon ab, daß der edlen Arbeit ein Marktpreis gesichert werde, indem die Freude an solcher Arbeit nicht nur bei dem Hersteller, sondern auch bei dem Besteller gepflegt und entwickelt wird. Jene berüchtigte Tendenz, die noch allgemein vorherrscht, die Preise auf Kosten der Qualität und auf Kosten des Arbeiters zu unterbieten, dreht allen künstlerischen Hoffnungen einen Fallstrick. Es gibt in der Tat keinen besseren Weg zur allgemeinen Niveau-Erhöhung als jenen, den die Wiener Werkstätte nach den Lehren Ruskins und Morris' betreten hat. Aber auch in künstlerisch for-

maler Beziehung hat die Wiener Werkstätte und ihre Künstler alle Anregungen verarbeitet, die, von England und Schottland kommend, auf den sachlichen Ausdruck der künstlerischen Inspiration gerichtet waren. Nirgend ist mit ähnlicher unerbittlicher Konsequenz das neue Raum- und Formprinzip durchgebildet, als in Wien durch diese Künstler. Sie haben einen Stil ausgebildet, der auf der gleichen formalen Gesetzmäßigkeit beruht, wie die primitive Volkskunst, die Gotik, die japanische Kunst und überhaupt das lebendige Kunstschaffen aller Völker und aller Zeiten. Ebensogut kann man für ihre Kompositionsweise auch in der Barockkunst und in der Biedermeierei Beweise finden. Was diese Künstler hervorgebracht haben, verkörpert eine solche Disziplin, ein solches Bewußtsein für die Korrektheit, daß das intuitive Leben, die künstlerische Inspiration mit einer leichten Neigung zur Erstarrung in die Erscheinung tritt. Von der Furcht getrieben, daß ihre Reformgedanken nicht scharf genug hervortreten können, haben diese Künstler das äußerste getan, um sich von dem herrschenden Schlendrian zu unterscheiden. Sie haben eine außerordentliche Originalität entwickelt, indem sie die Form bis an die Grenze des Extremen kultivierten. Sie bilden die hohe Schule des kultivierten Geschmackes. In ihrem Schaffen ist nichts Primitives; an Stelle des Primitiven tritt die anspruchsvolle feierliche Einfachheit, nach einem bekannten Wort als die letzte Zuflucht komplizierter Naturen. Das geschulte raumkünstlerische Denken, die Empfindlichkeit des verfeinerten Geschmackes waren dermaßen raffiniert, daß sich die äußere Form meistens früher ergab, als der Inhalt, der sie erfüllen sollte. Zuerst der Raum, dann das Gebilde. Ich wurde oft gefragt, warum die Wiener früher so viele leere Quadrate verwendeten, um eine Fläche zu schmücken. Sie bezeichneten den äußeren abstrakten Um-

riß eines Ornamentes, das noch nicht gegeben war, aber von dem man das Gefühl hatte, daß es hergehöre, um durch seine Zeichnung, durch seine Farbe, durch Umriß und Proportion in den räumlichen Rhythmus eine bestimmte und unentbehrliche Funktion zu erfüllen. Diese prädestinierte Harmonie ist beweisbar, wie ein Verstandesprodukt. Sie ist aus der Konvention geschöpft, die jeder streng stilistischen Kunst aller Zeiten zugrunde liegt. Darin ist diese Wiener Kunst verwandt mit den vorzüglichsten Kunstschöpfungen der Menschheit, und um sie zu erklären, kann man nur die besten und monumentalsten Beispiele der Geschichte zum Beweis anrufen. Das ist seltsam und paradox; aber die Kontinuität der organischen Idee ist auch in dieser Wiener Kunst so lebendig und wirksam, daß sie in dekorativer Hinsicht ebensoviel Beziehung zu den heimischen bäuerlichen Schmuckmotiven, wie zu den Grundsätzen der orientalischen Ornamentation gleichzeitig aufweist. Dieselben Beziehungen könnte man zur alten vorderasiatischen, wie zur romanischen und gotischen Kunst entdecken; sie beruhen aber keineswegs, wie man böswilligerweise annimmt, auf Nachahmung, sondern auf einer formalistischen Gesetzmäßigkeit, die sich nur entweder im Unterbewußtsein einer instinktiven Kunstübung oder in dem Oberbewußtsein der modernen künstlerischen Kultur ergibt. Auf diese organische Idee oder auf diese formalistische Gesetzmäßigkeit ist die Entwicklung der Wiener Moderne gestellt. Sie hat keine neuen Ideen ins Leben gesetzt, sie hat vielmehr die in die Welt gekommenen neuen Ideen mit äußerster Folgerichtigkeit verwertet und auf diese Weise einen ganz auszeichnenden Rang gewonnen. Ihre Originalität beruht nicht in der schöpferischen Ursprünglichkeit, sie beruht vielmehr in der straffen disziplinierten Formulierung der modernen Ideen, die das neue Gesicht alter

künstlerischer Wahrheiten sind. Die Erneuerung des Kunsthandwerkes stammt aus England, die Erneuerung der Ornamentik aus Belgien, aber die verfeinerte äußere Form und die radikale Anwendung stammt aus Wien — oder aus Glasgow. Das wird am deutlichsten im Ornament sichtbar. Die Wiener Künstler haben keinen Augenblick daran gedacht, ein neues abstraktes Ornament erfinden zu wollen. Van de Velde hat Unrecht, wenn er meint, daß die Wiener durch ein phantasiereiches Spiel von Quadraten und Dreiecken Ekstasen hervorrufen wollten. Auch die Wiener Künstler haben in der Ornamentik größtenteils aus den alten Quellen geschöpft, aus dem Pflanzen- und Tierreich; sie haben ein Neues lediglich darin getan, daß sie der uralten Ornamentlehre gemäß die Anordnung schematisch richtigstellten. Sie haben keineswegs den Inhalt erneuert, sondern nur die Form. Sie haben kein religiöses, mystisches, abstraktes oder dichterisches Element hinzugetan, wohl aber haben sie den Aufbau, die rhythmische Aneinanderreihung, die Architektur des Ornamentes, kurz, die organische Idee, die sich darin ausdrückt, aufs neue ausgebildet. Ihr Ornament ist Flächenfüllung, auf die einfachsten Elemente reduziert und bewegt sich daher räumlich innerhalb elementarer Grundformen. Dabei wird man immer beachten, daß in den, in diese Grundformen hineinkomponierten Ornamenten bei aller dichterischer Strenge und bei aller ängstlichen Vermeidung störender plastischer Details die konstruktiven Hauptzüge des natürlichen Vorbildes berücksichtigt sind. Dieses scheinbar ganz schematische Ornament beruht sonach auf einem genauen Naturstudium ungeachtet der impressionistisch-flächenhaften Totalwirkung und der schematisch-stilistischen Gliederung. Trotzdem das Ornament auf diesem Wege eine ziemlich abstrahierte Form gewinnt, ist bei näherem Zusehen doch alsbald zu erkennen, daß die organische

Beziehung zu dem natürlichen Vorbild stets mit großem Bewußtsein festgehalten ist. Die ältere Kunst, die ein ausgeprägtes Stilgefühl hatte, gibt für diese Auffassung lehrreiche Beispiele. Wir finden selbst auch im Barock diesen Grundsatz festgehalten und selbst naturalistische Zeichnungen in Büchern streng in die quadratische Form hineinkomponiert. Die Wiener haben das Verdienst, daß sie der allgemeinen formalen Verlotterung gegenüber diesen Grundsatz mit besonderer Schärfe ausgesprochen und bis ins Extrem entwickelt haben, wodurch die Sache jenen bedenklichen Zug ins Starre, um nicht zu sagen, Leblose bekam. Dieses kolossale Bewußtsein für die zweckmäßige und beziehungsreiche Form birgt natürlich neben einer großen Sicherheit eine gewisse Gefahr in sich. Es darf nicht verwundern, daß einer solchen Kunst wenig schöpferische Unmittelbarkeit anhaftet, wenig Handschriftlichkeit, keine dyonisische Gebärde, keine genialische Urkraft, die sich am liebsten in einer ganz unzeitgemäßen Formlosigkeit gibt. Wo in aller Welt haben wir denn das heute überhaupt zu erwarten? Die modernen Ideen und Neuerungen stehen fest, die Aufgabe ist nun, sie in die Form zu bringen und der Kultur dienstbar zu machen. In dieser Beziehung hat Wien das äußerste getan. Die Überlegenheit dieser Wiener Künstler besteht in dem feinen Takt, mit dem sie diese Neuerungen und die schöpferischen Gedanken der Welt in eine weltmännische Form brachten. Der Engländer vermag es, den Frack anzuziehen und in dieser extremen Gesellschaftstoilette unter dem bäuerlich roh zubehauenem Gebälk seines Landhauses zu sitzen, der Deutsche trägt erhabene Gedanken von Kulturveredlung im Kopfe und läuft wie ein Bärenhäuter herum, aber der Wiener empfindet diese Widersprüche taktlos und roh. Er möchte diese Welt in eine sinnlich sichtbare Harmonie setzen. In ihren feierlichen schwarz-weiß Räumen

haben diese Wiener Modernen die mondaine vornehme Einfachheit gefunden, die den schwarzen Frack ebenso harmonisch ergänzt, wie die Feinschmeckerinteressen, die sich mit japanischer Kunst, mit Oskar Wilde, Maeterlinck, Minne und ähnlichen künstlerischen Erlesenheiten unserer Zeit beschäftigen. Die Bedeutung der Wiener Modernen in der heutigen Welt wird in dem nachweisbaren Einfluß sichtbar, den sie auf die künstlerische Entwicklung in Deutschland nimmt. Das ist kurz zu sagen. Sie ist das formale Gewissen der modernen Kunst. Nachdem die Ziele feststehen, das Wilde immer mehr abgestreift wird, tritt die Bedeutung der Wiener immer mehr in den Vordergrund. Sie sind keine philosophischen Künstler, keine Ideenschöpfer, aber außerordentliche Ideenvertreter, Formkünstler, wie es in der Literatur etwa Hoffmannsthal ist. Nach ihrem strengen, künstlerischen Gewissen bestand ihre wesentliche Aufgabe in der Reinheit und Richtigstellung der Form. Auch Roller hat in seinen berühmten Opernausstattungen eigentlich nichts anderes getan, als jeder impressionistische Maler hätte tun müssen. Er hat die Farbenwirkungen von der Bühne aus richtiggestellt. Er hat keine neue Form, keinen neuen Stil der Ausstattung geschaffen, er hat nur die impressionistische Bildwirkung der Bühne mit erhöhter Naturwahrheit auf das konsequenteste durchgeführt. Durch diesen Künstlerkreis gewinnt Wien wieder die vorbildliche Stellung für eine verbindliche Lebensform, die es früher hatte, in der Musik noch immer hat, und in der Kunst mehr denn je haben wird, wenn nicht alle Zeichen trügen. Es ist kein bloßer Zufall, daß Wien weniger die tiefsinnigen, als vielmehr die formalen Genies hervorbringt. Um dieses Phänomen zu erklären, hat man viel zu wenig die, wenn man so sagen darf, kulturgeographische Lage Wiens berücksichtigt. In dieser Stadt scheiden sich das Morgenland

und das Abendland, der germanische Norden und der romanische Süden. Die slavischen Völkerwellen, die sich hier brechen, die Verkehrswege und Rassenverbindungen mit dem asiatischen Orient, der französisierte höfische Einschlag, das empfindsame Deutschtum dieser Stadt, und vielleicht ein Tropfen keltischen Blutes, dieses Gemisch, das die Kunstreligion Ruskins und Morris', die Mystik Minnes, Maeterlincks und der Mackintosh' am früheſten begriff, bildet in der Kultur dieser Stadt einen eigenartigen Niederschlag. Der Künstler sieht einen Reichtum vor sich, der ihn bedrängt, ihn förmlich überschüttet mit den widersprechendsten Träumen, Gesichten und künstlerischen Eindrücken. Das sind die Überlegensten unter ihnen, die diese Widersprüche auflösen und in neuen Harmonien vereinigen. Sie suchen das Gemeinsame dieser verschiedenartigen berückenden Erscheinungen und bilden aus diesem Gemeinsamen ihre neue Form, die von allem etwas hat und doch so eigenartig ist. Sie ist die kristallisierte Kunstform, in der alle heutigen Kultureinflüsse verarbeitet sind. Man wird begreifen, warum Wien berufen ist, auch in der modernen Kunstentwicklung einen Ton anzugeben.

Deutsche Werkstätten.

München und Dresden.

Das war die Frage im Anfang der modernen Kunstbewegung in Deutschland, wie das zu Tode gehetzte historische Ornament durch eine persönliche, originelle und zeitgemäße Ausdrucksform zu ersetzen sei. In England lautete die Frage anders; wie das alte Handwerk mit seinen ehrwürdigen künstlerischen Techniken gegen die erdrückende Macht der Industrie neu zu beleben, zu veredeln sei. In England war es eine ethische und soziale Angelegenheit, die von der Handwerksüberlieferung, von der beseligten Handarbeit, von der ererbten Technik ausging; in Deutschland war es vorwiegend eine künstlerische Angelegenheit, zumeist von den Malern ergriffen, die auf die Linie ausgingen. In England wurde von vornherein der Schwerpunkt in die edle Ausführung, in die Handarbeitsleistung und in die sachlichen Forderungen gelegt; in Deutschland wurde zunächst die Aufgabe in dem Formalen, in dem Entwurfsgedanken, in der ornamentalen Idee gesucht. Bei dem anfänglichen Mangel an Sachlichkeit entstanden daraus viele geniale Irrtümer, die heute schon historisch interessant und als unvermeidlich zu betrachten sind. Das photographische Atelier „Elvira" in München mit seiner gewitterhaften, maßlos subjektiven Ornamentik, anfangs fassungslos bestaunt, später belächelt, wie eine Jugendsünde, deren man sich ein wenig schämt, deutete eine anfängliche Entwicklungstendenz an, die mit einer tödlich sicheren Entgleisung enden mußte, wie alle „hüpfenden und kauernden" Möbelformen, die damals von der überquellenden Künstlerphantasie ins Leben gerufen wurden. Es muß aber gleich betont werden, daß der Schöpfer der Jugendornamentik am Atelier Elvira, Arch. Eug. Endell,

sich zu einer sehr edlen, rhythmisch gebändigten Formensprache durchgerungen hat, wie seine Berlinerbauten und der Festsaal in der Rosentalerstraße beweisen. Den Augen der Suchenden und Tastenden weit entrückt lag damals das Ziel, dem die Bewegung nach reichlicher Selbstkorrektur und sachlicher Erstarkung mit vermehrtem Pflichtbewußtsein für die ethischen, sozialen und kulturellen Aufgaben heute in Deutschland zustrebt. Die fremden ornamentalen Vorbilder und Anregungen, die damals über Deutschland kamen und die künstlerischen Kräfte aus der Gebundenheit lösten, bestimmten zunächst den Lauf der Ereignisse. Die Künstlerschaft, unruhig und erwartungsvoll ergriff diese Ideen und Vorbilder und entwickelte an ihnen ihre eigne Individualität. Die Phrase von der Individualität spielt in diesen Anfängen auch bei jenen eine große Rolle, die keine hatten, sie war stärker als die sachlichen Gründe der Zweckmäßigkeit und die Einsicht in den technischen Herstellungsprozeß. Den Hausrat, die Architektur, die alltäglichen Gebrauchsdinge aus einer verkommenen Schablone zu erlösen, war allerdings das gesunde Anliegen; aber aus Mangel an Disziplin und Erfahrung schossen die Kräfte gleich übers Ziel und suchten das Gewöhnliche ungewöhnlich auszudrücken, die Gebrauchsform originell und persönlich interessant, anstatt sachlich brauchbar zu gestalten und ihre Wohnräume fesselos ins Ornamentale zu steigern. Damals entstanden die Sitzmöbel, die zum tiefsinnigen Betrachten da waren, zur Erregung von Nervenreizen, oder zu lyrisch-phantastischer Stimmungszauberei, und nur nebenbei zum Sitzen. Schränke entstanden, die mehr geeignet waren, die Erfindung eines originellen Linienrhythmus zu verkörpern, als das notwendige Kleingerät zweckmäßig aufzunehmen. Subjektive Willkür an Stelle der leblosen erstarrten Stil-

form fuhr fort, Möbel an sich zu schaffen, Möbel als Selbstzweck. L'art pour l'art im Kunstgewerbe. Was die Literatur schuldig blieb, schien die angewandte Kunst unrechtmäßig erfüllen zu wollen. Das Kunstgewerbe ging mit dem Überbrettl durch. Wie absurd sie auch heute im Rückblick erscheinen mag, die Zeit war dennoch fruchtbar, ereignisvoll und kraftstrotzend. Sturm und Drang. Wo früher abgelebte Formen, erstarrte Stilmasken das Leben mit den Zeichen der Erstorbenheit umkleideten, erblickte man alsdann in der gährenden Zeit um 1898 und darüber in den Werken der angewandten Kunst und in den neuen Wohnräumen ein persönliches Gesicht, zwar ein bißchen gewaltsam verzerrt, ein wenig Grimasse, anspruchsvoll und feierlich und daher zuverlässig auf künftige Lächerlichkeit angetan, aber, was die Hauptsache ist, mit dem wahren Leben des Augenblicks erfüllt, soweit der Augenblick wahr sein kann. Ebenso wie in Wien saß in München eine Künstlerschaft, die befähigt war und bereit, die neuen Empfindungen und Gedanken in die Erscheinung zu bringen. Die Ausstellung 1897 in Paris und gleich darauf in Dresden hatte sie in den Zauberspiegel blicken lassen, der ihre eigenen, schwankenden Ideenphänomene in bestimmteren Umrissen ahnen ließ und die Berückten mit der unwiderstehlichen Kraft der Besessenheit begabte. Noch immer konnte sich München als die deutsche Kunststadt bewähren, die einer neuen Idee zum Siege verhilft. Trotz aller neidischen Anfechtungen wird München die Kunststadt bleiben, solange sich der Künstler dort wohl fühlt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, — die Gerechtigkeit verlangt, die Sonderstellung Wiens und ihrer eigenartigen Künstlerschaft zu betonen, — haben die modernen Kräfte der angewandten Kunst in Deutschland die Laufbahn von München aus genommen. Für die meisten ist es der Durch-

gangspunkt gewesen. Diese Stadt gibt fortwährend ihre Kräfte an das übrige Deutschland ab und braucht doch niemals zu fürchten, an Begabungen zu verarmen. Es ist kein Zufall, daß sich immer wieder dort die Quellen sammeln, um weiterhin in Deutschland den spärlichen Boden künstlerisch zu befruchten. In keiner Stadt vertragen sich die künstlerischen Gegensätze so gut, nach dem Prinzip des „Leben und Lebenlassen", wie in dem genußfrohen, gemütlichen München, wo der Künstler, gleichviel welchen Grades und welcher Richtung, eine volkstümliche und gesellschaftliche Stellung einnimmt, wie in keiner anderen Stadt der Welt. Trotz aller Gegensätze in der angewandten Kunst und in der Architektur einigt alle Künstler die ihnen gemeinsame Begeisterung für die eigene schöne und fröhliche Stadt und für die noch lebendige entzückende bayrische Volkskunst, die naturgemäß auf diese kulturreiche Bayernhauptstadt und auf das Schaffen ihrer Künstler stark abfärbt. Aus diesem Grunde können nie dort die Gegensätze der künstlerischen Anschauung so unversöhnlich sein, daß sich die getrennten Lager nicht doch über die entscheidende Hauptsache einigen würden. Die Pflege der Volkskunst und Heimatkunde ist tatsächlich der einigende Punkt, in dem sich alle verstehen, mag jeder auch nach einer anderen Fasson selig werden. In diesem Punkte fühlen wir das Herz, das in allen Münchener Künstlern den gleichen Schlag hat, bei den Jungmodernen ebenso, wie bei den Vertretern der älteren Richtung. Künstler, wie die beiden Seidl, Gabriel und Emanuel, Graessel, Thiersch u. a., obwohl sie der älteren Richtung angehören, sind gar nicht alt, sondern lebensfrisch, weil in ihrer Kunst unmittelbares, warmes, volkstümliches Empfinden wirkt, wie der grüne Safttrieb in einem alten Stamm. In diesen Künstlern, wie etwa in Hildebrand und seinem

Kreis und in den verwandten Naturen, wie Theodor Fischer, auch Messel, ist ein Können und eine souveräne Herrschaft über die Form, wie sie nur den Architekten der alten Schule gegeben ist; mit einer solchen hohen Könnerschaft verbunden, wird selbst ihre überlieferte Formensprache ein neues Erlebnis, rhythmisch, volkstümlich, groß und edel in der Auffassung und lebensvoll genug, um neben der künstlerischen Überlieferung des Volkes ruhmvoll zu bestehen. An ihnen wird, Gottseidank, die Unterscheidung der Künstler nach den äußeren Stilmotiven zuschanden. Ihnen hat München und die Städte, wo sich ihr Wirken entfalten konnte, unendlich viel zu verdanken. Warum sollte dieses im deutschen Volkstum so fest verwurzelte Künstlerwesen gegen die jungmodernen Triebe, die sich als eine neue Blüte am alten Stamm immer hoffnungsvoller entfalten, im tiefsten Grunde schlecht zu sprechen sein? Gar keine Spur! In München ganz bestimmt nicht. Wer unüberwindliche innere Gegensätze konstruieren wollte, kennt einfach die Münchener Künstler nicht. Die Ausstellung 1908 beweist, daß sich dort die Jungen und die Alten in der Hauptsache immer zu finden wissen und Hand in Hand gehen, wenn es das lebendige Interesse der Kunst erfordert.

München war die erste Stadt, wo die moderne angewandte Kunst in Deutschland eine organisierte Betriebsform erhielt, durch die Gründung der Vereinigten Werkstätten im Jahre 1898. In München saßen die meisten Künstler, sie hatten jahrelang vorher, mehr der Not gehorchend, als dem eigenen Trieb, neben der brotlos gewordenen Malerei und Plastik sich dekorativen Arbeiten zugewendet, vor allem auf dem Gebiet der Graphik, aber auch auf vereinzelten Gebieten der Handwerkskunst. Obrist hatte lange vor dem Erscheinen Van de Veldes in Deutschland 1897 durch seine neuartigen

Stickereien Staunen und Entzücken erregt, Pankok hatte sich in Möbelformen versucht, ein gleiches taten Berlepsch-Valendas u. a. Der Pan und die Jugend brachten die neuen dekorativen Einfälle, kurz, die Kräfte waren lange vor dem Tag wach und bereiteten die Erscheinungen vor, die nach dem Alarm der Van de Veldeschen Ausstellung in Paris und Dresden 1897 im folgenden Jahre mit stürmischer Entschlossenheit auftraten. Das Jahr 1898, gleichsam das Revolutionsjahr, darf man daher als das offizielle Geburtsjahr der modernen Bewegung in Deutschland bezeichnen. In München war der Boden reif. Eine Ausstellung für Kunst im Handwerk im Glaspalast 1897 brachte die Beweise, daß die Künstler in München schon lange im stillen an der Erneuerung des Kunstgewerbes gearbeitet hatten, und daß es nur eines äußeren Anstoßes bedurfte, um die angesammelten Kräfte in Fluß zu bringen, die Dämme, die der akademische Dünkel und das zünftlerisch eingeengte Handwerksdenken errichtet hatten, niederzureißen und die wundervollste, segensreichste, revolutionierende Bewegung, wie sie Deutschland seit mehr als hundert Jahren nicht gesehen hat, hervorzurufen. Der Künstler bemächtigte sich des Lebens. War er bis dahin als gelinde Schmach empfunden, wenn der künftige Maler oder Bildhauer ein Plakat, einen Buchschmuck oder einen sonstigen dekorativen Entwurf zeichnen mußte, um das Leben zu fristen, so war jetzt um die Sache des Kunstgewerbes ein begeisterter Wettbewerb unter den Künstlern, die ihre Staffelei und ihren Modellierton verließen, um sich den Aufgaben des Alltags zu widmen. Es war allen klar geworden, daß die Kunst zu dem von allen guten Geistern verlassenen Gewerbe zurückkehren müsse, um ihren eigentlichen Bestimmungen nach dem Leben zu dienen und den Ausdruck des Schönen in allen Erscheinungen des menschlichen Daseins zu befestigen. Die

Erfahrungen dieser Ausstellung im Münchener Glaspalast 1897, die gleichzeitigen künstlerischen Ereignisse des Auslandes, die blendend und berückend in den Gesichtskreis Deutschlands treten, das Drängen und die Unruhe der erwachten Kräfte einer Künstlerschaft, die nach neuen Auswegen suchte, gaben die Veranlassung zu einer solchen Gründung, wie die Vereinigten Werkstätten, die unter der Leitung des Malers O. F. Krüger die besten aufstrebenden Talente um sich scharten und die gute Sache mit Namen decken konnten, die von vornherein einen vollen Klang hatten. Neben Hermann Obrist und Richard Riemerschmid wurden die Architekten Theodor Fischer und Martin Dülfer genannt. In dem Mitarbeiterkreis standen ferner und kamen später hinzu: Bernhard Pankok, Theo Schmutz-Baudiß, Bruno Paul, Karl Groß, Margarete von Brauchitsch, Paul Haustein, W. von Debschitz u. v. a. Das historische Verdienst Münchens, zuerst einen entscheidenden Schritt um die Sache der modernen Kunst getan zu haben, muß ausdrücklich hervorgehoben werden. Eine Gründung, wie die Vereinigten Werkstätten in München wäre damals und ist selbst heute noch in keiner anderen Stadt möglich, Wien ausgenommen. Das Gründungsprogramm der Vereinigten Werkstätten klingt für das Sturmjahr 1898 verzweifelt klug und ernst. Es wollte die heimische Kunst fördern, gegen die Ausländerei ankämpfen und eine lebendige Beziehung zwischen Künstler, Hersteller und Abnehmer schaffen. Das ist tatsächlich ein Programm, das bis heute noch nicht erschöpft, ja, es ist im Laufe der Jahre nur aktueller geworden, viel mehr, als im Anfang, da es sich doch damals hauptsächlich um den Kampf um die Form handelte. Heute stehen die Grundsätze fest und das Ziel ist, diese Grundsätze der Sachlichkeit und Gediegenheit auf alle Lebensgebiete auszudehnen. Die lebendige Beziehung zwischen

Künstler, Hersteller und Abnehmer auf Grundlage der Qualität zur gegenseitigen Förderung und Veredlung des Lebensbildes herzustellen, wird die Hauptarbeit der nächsten Jahre sein. Diese nächsten Jahre werden die Konsequenzen aus der Kunstbewegung der vergangenen zehn Jahre ziehen und die Anwendung auf allen Gebieten der Produktion und des Kulturlebens sichern. Die Vereinigten Werkstätten in München stellten eine für Deutschland ganz neuartige Betriebsform dar, indem sie zum Unterschied von anderen, rein kaufmännisch-industriellen Unternehmungen den Betrieb auf eine künstlerische Grundlage stellten und kein anderes Richtmaß gelten ließen als die künstlerischen Eigenschaften eines Entwurfes oder Gegenstandes in der gegebenen modernen Auffassung. Ein Gesellschaftskapital wurde aufgebracht, die passenden Entwürfe der modernen Künstler in München wurden angekauft und zur Ausführung gebracht und späterhin in eigenen Werkstätten unter der Aufsicht der Entwurfskünstler hergestellt. Die Vereinigten Werkstätten als eine künstlerische Organisation unterschieden sich von anderen kunstgewerblichen Unternehmungen dadurch, daß sie nur künstlerische Gedanken zur Ausführung brachten, diesen künstlerischen Gedanken eine passende sachgemäße, von Laienmeinung unbeeinflußte Ausführung sicherten, durch gute Arbeit auf das Publikum erziehlich wirkten und schließlich den Künstlern, die gewöhnlich in geschäftlichen Sachen Kinder sind, die Sorge um die praktische Verwertung abnahmen und ihnen zugleich ein anständiges Honorar sicherten. Die Vereinigten Werkstätten hatten, wie sich leicht denken läßt, schwere Krisen durchzumachen. Aber sie haben sich, was das Entscheidende ist, behauptet und gehen seit der Berliner Berufung Bruno Pauls, ihres Hauptmitarbeiters und seit ihrem gleichzeitigen Zusammenschlusses 1907 mit anderen Kunstwerkstätten, einer

großen geschäftlichen Zukunft entgegen. Diese anderen Werkstätten sind die Werkstätten für Wohnungseinrichtung Karl Bertsch in München und die Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidt, von denen noch die Rede sein wird. Es muß anerkannt werden, daß der geschäftliche Leiter der Vereinigten Werkstätten, Maler Krüger trotz der ihm nachgesagten Unduldsamkeit, verdienstvolle Eigenschaften entwickelt hat, organisatorische und geschäftliche Instinkte, die sich in den schweren Zeiten bewähren mußten, und die um so mehr überraschen, weil angeblich Künstler von geschäftlichen Dingen nichts verstünden. Trotzdem die Erzeugnisse der Vereinigten Werkstätten in München, namentlich in den ersten Jahren vielfach an den Kinderkrankheiten der Entwicklung litten, wurden dennoch die Aufgaben auf eine äußerst vernünftige und praktische Art gestellt. Während die Künstlergruppe in Wien um den höchsten Ausdruck der modernen Raumkunst rang und einen monumentalen Stil in der Architektur, Malerei, Plastik und den verwandten, sogenannten niederen Künsten entwickelte, so weit im Ausstellungsrahmen von Entwicklung die Rede sein kann, haben die Münchener Künstler mit den Vereinigten Werkstätten von vornherein ganz praktische bürgerliche Aufgaben des Alltags gewählt und ihre Kräfte an Lösungen versucht, für die ein greifbares Bedürfnis vorlag. Sie hatten den Mut, im kleinen alles zu wagen, was das Leben von ihnen verlangen konnte. Auf ihren Ausstellungen fand man vollständig eingerichtete Wohnräume mit allem Kleingerät, die künstlerische Lösung von Hausgärten, Balkon- und Zimmergärten, die geeignete Aufstellung von Plastiken und Brunnen in Verbindung mit Gartenanlagen; sogar die künstlerische Umgestaltung des Friedhofes wurde versucht. Mochten auch wir von unserem Wiener Standpunkt mit hochentwickelten Geschmacksanforderungen

und strengen Grundsätzen nicht immer mit den Lösungen einverstanden sein, so entschädigte reichlich der volkstümliche heimische Einschlag, der in Bayern immer liebenswürdig ist. Es war immer eine Freude, zu sehen, wie in München die Künstler trotz schwieriger äußerer Lebensumstände frisch zupackten und selbst im kräftigen Danebenhauen die Anmut bewiesen, die in der Kraft liegt. Neben den Vereinigten Werkstätten haben sich in München eine Anzahl künstlerisch ernst gesinnter Betriebe entwickelt, wie die Werkstätten für Wohnungseinrichtung Karl Bertsch, die gemeinsam mit Adalbert Niemeyer und Willy Beckerath arbeiteten, in einer sehr sachlichen, vornehm zurückhaltenden und strengen Formauffassung, die sich an dem Wiener Vorbild geläutert hat. Endlich hat sich in München eine Anzahl von Spezialwerkstätten auf moderner Grundlage für die einzelnen kunstgewerblichen Gebiete, wie Porzellan, Metallbearbeitung usw. ausgebildet, was ich für einen besonderen Vorzug halte und wofür München und Bayern mit seinem verhältnismäßigen Reichtum an Handwerksüberlieferung einen günstigen Nährboden gibt. Es sind Betriebe, Werkstätten und Verkaufsstellen, die auf moderner künstlerischer Auffassung beruhen und sich grundsätzlich von den zahllosen gewerblichen, industriellen und kaufmännischen Unternehmungen unterscheiden, die den neuen künstlerischen Gedanken bloß als eine vorübergehende Mode, die man so mitmachen muß, betrachten und sich bestenfalls der neuen Arbeiten zeitwillig als Aushängeschild und Deckmantel bedienen, dahinter sich die gewöhnliche Schundproduktion verbirgt, die massenhaft hergestellt, schlimmer und vergiftender wirkt, als die Schundromane, weil sie nicht nur den Wert der guten Arbeit, das Können des Arbeiters und somit die Grundlage einer echten Volkswirtschaft und eines untrügerischen Volkswohlstandes

zerstört, sondern auch die edelste Kraft des Volkes vernichtet, seine Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu lieben, in allen Formen, im Schaffen wie im Handeln, zu betätigen.

Unter den deutschen Firmen, die nicht vorwegs von Künstlern oder auf künstlerischer Grundlage ins Leben gerufen worden sind, ist eine Anzahl zu nennen, die sich hoch über den üblichen Durchschnitt erhebt und die Entschlossenheit zeigt, ihre Produktion entscheidend auf die neue künstlerische Kraft und auf die Grundsätze der Gediegenheit und Echtheit zu stellen. Solche Firmen, die täglich an Zahl und Ausdehnung zunehmen, verkörpern am sichtbarsten die Bedeutung und Macht des neuen Kunstgedankens für die deutsche Kultur. Die Produktionsveredlung und ihre unberechenbare kulturelle und wirtschaftliche Tragweite ist eines der wertvollsten Ergebnisse der modernen Bewegung. Diese Elite von Firmen wird für eine künftige Wirtschaftspolitik den wichtigen Beweis erbringen, daß der dauernde Erfolg nur auf die Qualität in künstlerischer, materieller und gewerblicher Hinsicht gegründet sein kann, und daß diese Qualität der Erzeugung nicht möglich ist, ohne die menschliche Qualität der Hersteller, und sei es auch des einfachsten Arbeiters, eine Erkenntnis, die zu einer ganz neuen, vorurteilslosen Auffassung der sozialen Frage führt und in der Erzeugungstendenz der Werkschaften und Betriebe eine immer größere Rolle spielen wird.

Wir sehen ganz deutlich, wie sich die künstlerischen Grundsätze weit über das Gebiet der sogenannten angewandten Kunst hinaus in einem immer weiteren Umkreis der gewerblichen und industriellen Erzeugung geltend machen und das Lebensbild der heutigen Zeit einer durchgreifenden Umgestaltung unterwerfen. Der Gedanke ist gar nicht abzuweisen, daß selbst die rein ingenieurmäßige mathematisch-konstruktive Eisentechnik sich künftig ganz hervorragender form-

schöpferischer Künstler bedienen wird, um den rein technischen Einrichtungen, den Eisenkonstruktionen und den Werken der Verkehrstechnik die vermenschlichte, künstlerisch konstruktive Gestaltung zu geben, worin Anfänge und Beispiele im einzelnen schon gegeben sind, wenn man an die neuen Passagierzimmer der deutschen Lloydschiffe denkt, an die vereinzelten Versuche hinsichtlich der Automobil- und Waggonfabrikation, an die Berufung eines Künstlers wie Behrens seitens der Berliner Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft.

Unter den künstlerisch gutgesinnten Firmen privater Unternehmer (zum Unterschied von den früher besprochenen, von Künstlern ins Leben gerufenen Werkstätten und Betrieben) nimmt die Firma Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidt (neuestens statt „Dresdner" unter dem Titel „Deutsche Werkstätte usw." eingetragen) einen besonderen Rang ein. Sie haben das fast historische Verdienst, daß sie nach entsprechender innerer Vorbereitung schon in dem berühmten Jahre 1898, also fast gleichzeitig wie die Münchener Vereinigten Werkstätten auf künstlerischer Grundlage ins Leben getreten sind. Während andere kunstgewerbliche Unternehmer und Firmeninhaber nur zögernd und mit vielem Vorbehalt dem neuen, in die Welt gekommenen Gedanken folgten, ihn widerriefen, verleugneten, kompromittierten und als vorübergehende Mode auszuschinden dachten, war Karl Schmidt klug und talentvoll genug, seinen anfänglich kleinen Tischlerbetrieb von vornherein auf die moderne Bewegung zu stellen und von ihr tragen zu lassen. Schmidt war Tischlergeselle, Autodidakt, mit einem siegreichen Optimismus und starken, geschäftlichen Instinkten begabt, in Gedanken kühn und phantastisch, im Handeln rechnerisch und erwägend, ethisch gestimmt bis zur Verklärung und zugleich nüchtern und

geschäftlich zupackend in der Praxis, eine Quäkernatur, ein Pietist, gotterfüllt und geschäftsklug, innerlich zu gesund für bloße Tartüfferie, wenn auch bürgerlich begrenzt in den Geschmackskundgebungen, eine eigenartige Mischung von Seelenhirten und Geschäftsmann, ein sanfter Mensch mit starkem Griff, der vorwärtskommen muß in einer Welt, die so krüppelhaft und innerlich verarmt ist, daß ein erhöhtes Pflichtbewußtsein innerhalb der Fabrikation geradezu als eine ungewöhnliche Ausnahme erscheint, und die Weihen einer sozialen ethischen Mission empfängt. In dieser Richtung ist vorwiegend die vorbildliche Kraft und die Erfolgsicherheit der Dresdener Werkstätten zu suchen. Der Geist Ruskins und Morris' schwebt, was unausbleiblich ist, über die Welt und beginnt auch in Deutschland zu wirken. In der modernen Kunstliteratur Deutschlands zeigt sich ein Niederschlag dieses Einflusses, und dieser Niederschlag findet in Schmidt eine aufnehmende, richtig gestimmte Seele. Aber die Ideen der Erneuerer des englischen Kunsthandwerks wirken hier nur auf eine sehr mittelbare Weise, denn die Dresdener Werkstätten sind als Betrieb nicht anders organisiert wie jede gewöhnliche deutsche Möbelfabrik, nur mit dem Unterschied, daß in den Dresdener Werkstätten ein sehr anständiger freundlicher Ton herrscht und der Firmeninhaber bemüht ist, seine Arbeiterschaft an den ihn beschäftigenden Kulturproblemen geistig zu interessieren. Tatsächlich aber steht die Wiener Werkstätte, von Künstlern wie Joseph Hoffmann und Kolo Moser ins Leben gerufen, sowohl was die praktischen Arbeitsverhältnisse, als auch was die handwerkliche Qualität betrifft, den Idealen Ruskins und Morris' viel näher als die Dresdener Werkstätten. Der gute Ton indessen sichert den letzteren eine Elite von Arbeitern, die

noch eine gewisse Handwerkstüchtigkeit besitzen und auch unter schlechten Verhältnissen auf Qualität hinarbeiten würden, weil sie nicht anders können. Wodurch sich aber die Dresdener Werkstätten vor jedem anderen gewöhnlichen Unternehmen hervorragend auszeichnen, ist der erwähnte, vom Anfang an betonte Grundsatz, nur nach zeitgemäßen künstlerischen Entwürfen arbeiten zu lassen, unter voller Wahrung der künstlerischen Autorschaft. Schmidt vermied den schweren taktischen Fehler des kleinlichen, egoistischen und vorsichtigen Unternehmertums, das den Künstler zu vermeiden oder durch untergeordnete anonyme Kräfte zu kopieren sucht, sondern er stellte die Künstler, deren Entwürfe er ausführte, — er führte nur künstlerische Entwürfe aus, — in den Vordergrund. Alle künstlerischen Kräfte, die ihm in seinen Anfängen in den Wurf kamen und von denen er Gutes erhoffte, mußten für ihn zeichnen. Dabei war er rechnerisch klüger als die Münchener Vereinigten Werkstätten, indem er die Künstler mit Tantièmen an dem Verkauf der betreffenden, nach ihren Entwürfen hergestellten Gegenstände beteiligte und auf diese Weise durch Vermeidung des Ankaufshonorars sein Budget vor Überlastung schützte. Schon nach wenigen Jahren gelang ihm in Dresden eine Ausstellung unter dem Titel „Haus und Herd", in einem Umfang und in einer Form, wie man es dem kleinen Tischler vorher niemals zugetraut hätte. Den streng eingehaltenen Grundsätzen der Dresdener Werkstätten zufolge kamen nur Künstler zum Wort, wie Baillie Scott, Gußmann, Kreis, Groß, Kleinhempel, Walther, M. Junge und andere. Späterhin tritt in der Produktion der Dresdener Werkstätte die künstlerische Physiognomie Richard Riemerschmids beherrschend hervor. Seit jener Ausstellung „Haus und Herd", als einer außerordentlichen Kraft- und

Talentprobe des jungen Unternehmers, hatten die Dresdener Werkstätten das Feld gewonnen. Sie besitzen einen Arbeiterstand, der innerhalb gegebener Möglichkeiten zu Qualitätsleistungen berechtigt, wenngleich das bisher geleistete noch sehr steigerungsfähig ist. Die Sorge für einen veredelten Nachwuchs hat den Unternehmer bestimmt, die allseitige Lehrlingsausbildung selbst in die Hand zu nehmen und eine Lehrlingsschule mit Lehrwerkstätten dem Betrieb anzugliedern. Diese Schulgründung beruht auf dem Gedanken, daß der bleibende Erfolg des modernen Kunstgewerbes von der Steigerung der Leistung auf handwerklicher Grundlage abhängt. In dem Vorsatz des Unternehmens, das kulturelle Niveau durch die Veredlung der Arbeit zu steigern und auf diese Steigerung den wirtschaftlichen Erfolg zu gründen, liegt die Kraft eines überzeugenden Beispiels. Um ein Volk herunterzubringen, braucht man nur seine Arbeit und seine Leistungsfähigkeit zu verschlechtern; um ein Volk zu heben, gibt es kein besseres Mittel, als seine Arbeit zu veredeln und die Arbeitsfreude zu stärken. Von der Höhe der gewerblichen Arbeit hängt die Höhe der nationalen Kultur ab. Es gibt keine höhere Bildung als die Fähigkeit, edle Arbeit hervorzubringen oder edle Arbeit zu erkennen und zu fördern. Die Hervorbringung solcher Arbeit erfordert den Einsatz der besten menschlichen Kräfte, weil keine Arbeit gut getan werden kann, wenn nicht die Seele an der Leistung der Hand beteiligt ist. Von diesen Gesichtspunkten ist die Schule geleitet; dieselben Gedanken in die Tat umzusetzen und in der Produktion zu betätigen, ist das Ziel der Dresdener Werkstätten und vor allem die Sehnsucht ihres schöngesinnten Unternehmers. Weder überspannter Idealismus, noch unrealisierbare Phantasiegebilde liegen diesen Bestrebungen zugrunde, sondern die einfache, nüchterne Erwägung,

daß nicht der einseitige Geldstandpunkt, sondern vielmehr die Erfüllung weitausgreifender Kulturpflichten dem künftigen Unternehmertum Bestand und Fortkommen verleihen kann. Diese Forderung mag heute noch ungewöhnlich und mit dem herkömmlichen Begriff eines normalen Unternehmerwesens nicht vereinbarlich erscheinen. Die Zukunft aber wird ein Unternehmerwesen, das seine Kulturpflichten dauernd versäumt, in das Gebiet des Anormalen verweisen.

Die Dresdener Werkstätten wuchsen aus innerer Notwendigkeit; aus der kleinen Werkstätte, die vor zehn Jahren zu arbeiten begann, ist heute ein großer Betrieb geworden, der seit 1907 unter starker Kapitalassoziation mit den Vereinigten Werkstätten, München, und den Werkstätten für Wohnungseinrichtungen, Karl Bertsch, ebenfalls München, sich verbündet hat. Diese Verbindung bezweckt gemeinsames Vorgehen, wie Errichtung von neuen Fabriken in München und Bremen, Gründung von Verkaufsstellen in deutschen Städten, vor allem in Berlin, Durchführung von Ausstellungsaufgaben und ähnlichen Maßnahmen, wobei jedoch jeder der vereinigten Betriebe selbständig und in der technischen und künstlerischen Leitung wie bisher ziemlich unabhängig bleibt. Das intensive Wachstum eines Betriebes wie die Dresdener Werkstätten, legten dem Inhaber die Ausführung einer Lieblingsidee nahe, die Verlegung des Betriebes auf das Land in der Nähe von Dresden und die Gründung einer Gartenstadt. Umfassende Vorarbeiten sind bereits getan, um den Plan in absehbarer Zeit zu verwirklichen. Die Mittel sind gegeben, das Land erworben und die Pläne sind ausgearbeitet, um in den nächsten Jahren die Gartenstadt Hellerau mit den neuen Werkstättenbauten, den Familienhäusern und Einzelhäusern der Arbeiterschaft und der Gartenstadthäuser entstehen zu

sehen. Die Gartenstadt Hellerau soll zeigen, wie groß die kulturfördernde Wirkung eines Unternehmens sein kann, wenn dieses seine Aufgaben sehr hoch und sehr ernst nimmt.

Es entsteht die Frage, ob und inwieweit der Großbetrieb in der Erzeugung kunstgewerblicher Gegenstände die Qualität verbessern kann. Bedeutsame Leitsätze der Erneuerer des Kunsthandwerkes in England, Ruskin und Morris, haben in dem kunstgewerblichen Denken und in den damit verbundenen Kulturbestrebungen Deutschlands Eingang gefunden und bewirken eine sehr beachtenswerte Verschiebung der Schwerpunkte. Die deutsche Kunstbewegung setzte, wie erwähnt, mit rein künstlerischen Antrieben ein, nach und nach aber hat sich sicherlich unter dem mittelbaren Einfluß der großen englischen Reformer das Schwergewicht von der künstlerischen Seite auf das ethische und soziale Gebiet verschoben. Der Markt verlangt keinen originellen Entwurf, keine interessante und neuartige Linienführung an den Möbeln, sondern vollendete Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit; man sieht vielleicht auch wieder auf Schönheit und Gediegenheit der Ausführung. Die neuen künstlerischen Grundsätze stehen fest, wenn auch da und dort noch Meinungsverschiedenheiten herrschen, so ist kein Zweifel mehr über die weitere künstlerische Entwicklung. Diese Entwicklung wird in der Hauptsache darin bestehen, daß die auf dem Gebiet der angewandten Kunst gewonnenen Anschauungen auf die anderen Schaffensgebiete übertragen und zur Veredlung des gesamten Lebensbildes führen werden. In England hat sich dieser Entwicklungsgang in einzelnen hervorragenden Beispielen vollzogen; die ausgezeichneten Arbeiterdörfer Port Sunlight und Bourneville zeigen bereits die allseitige Anwendung der Kunstlehren Ruskins und seines Schülers Morris; ein weiterer Schritt von unabsehbarer Tragweite

war die englische Aktion zur Gründung von Gartenstädten durch Ebenezer Howard. Diese Beispiele haben auf Deutschland gewirkt und hier ähnliche Probleme aufgerollt. Wenn sie zur Veredlung des Industriecharakters und der Industrieerzeugnisse beitragen und die häßlichen Fabriksorte in gerne aufgesuchte Orte der Schönheit und Fruchtbarkeit, der freudigen Arbeit und der allseitigen edlen Gesittung umwandeln, ist eine ungeheure Aufgabe getan. Wie schwierig diese Aufgabe auch sein mag, sie wird getan werden müssen, wenn das Volk gesund, schön und glücklich, sein Wirtschaftsleben wahrhaft gedeihlich und der Staat mächtig sein soll, der es niemals durch den Zwang, sondern durch die Freiheit seiner Bürger wird. Aber kann der höchste Begriff von Arbeitsschönheit und Qualität im künstlerischen Sinne restlos von der Industrie geleistet werden? Die Erneuerer des Kunsthandwerkes in England hatten eigentlich nur das Handwerk vor Augen und waren Feinde der Industrie, von der sie nichts hofften. Diese Industriefeindschaft ist natürlich ein überwundener Standpunkt. In künstlerischer Auffassung kann die Industrie fruchtbar, veredelnd und schöpferisch wirken, eine Fülle von neuen Formideen mit der größten Raschheit und auch in verhältnismäßig guter Ausführung in die Welt setzen, den kleinsten Haushalt mit sachgerechten, anständigen Dingen versehen, das Leben ihrer Arbeiter, ihres wirtschaftlichen und geistigen Haushaltes, wie die berühmten Gartenstadtbeispiele zeigen, auf eine ungeahnte Höhe bringen, gleichsam die Armut in ihrer drückenden und peinigenden Form abschaffen, aber sie wird niemals den künstlerischen Geist der beseelten Handarbeit ersetzen. Und wir werden, je vollkommener, geschmackvoller und kulturreicher die Industrieerzeugnisse werden, mit ebenso großer Sehnsucht nach den künstlerischen Leistungen der Handarbeit verlangen. Es

ist ein großer Irrtum zu glauben, daß unter allen Umständen die heutigen kleinen Betriebe vor den großen Betrieben untergehen müssen, weil sie diesen wirtschaftlich nicht standhalten können. Die kleinen Betriebe, insbesondere auf dem Gebiet der angewandten Kunst, können erfolgreich neben der großen Industrie bestehen, wenn sie den unersetzlichen Geist der künstlerischen Handarbeit zu ihrer Aufgabe machen. Niemals wird die Maschine die Hand ersetzen können, niemals wird die Menschheit auf jene alten Techniken und Handfertigkeiten verzichten, die mit dem Begriff menschlicher Kunst untrennbar verbunden sind. Im Zeitalter des Großbetriebes müssen notwendig die Kleinbetriebe wachsen, allerdings unter der Voraussetzung, daß ein neuer Geist, die ganze künstlerische und menschliche Bildung unserer Zeit, in den kunstgewerblichen Kleinbetrieb eindringt. Die allgemeine Bildung will sich in ihren Grundlagen verändern und auf gewerblicher Grundlage neu aufbauen. Die Lehrwerkstätten, die eine kommende Schulangelegenheit sind, werden Menschen erziehen, die bereit und befähigt sind, in eigenen Werkstätten und im stillen künstlerische Handarbeit von höchster Qualität zu leisten, für die im Fortschreiten der künstlerischen Bildung immerwährend die Nachfrage steigen muß. England bietet bereits solche Beispiele, für die William Morris ein Vorbild war. Auch der Großbetrieb, namentlich auf kunstgewerblichem Gebiet, wird, wenn er wirklich das Höchste an Qualität leisten will, auf den Kleinbetrieb und Werkstätten für Handarbeit mit selbständigen künstlerischen Meistern und mit möglichst großer wirtschaftlicher Unabhängigkeit zurückgreifen müssen. Tritt aber nicht die Gefahr einer neuen Heimarbeitsindustrie mit aller Abhängigkeit und Hilflosigkeit in den Gesichtskreis? Die Erfahrung wird's lehren. Im Zeitalter der Eisenbahnen und des Weltverkehrs wird

mehr gewandert als in früheren Jahrhunderten; im Zeitalter der Industrie und der Maschinenproduktion wird geistvolle Handarbeit in größerem Umfange nötig sein als je zuvor. Der größte Unternehmer der Zukunft ist der schöpferische Unternehmer, der es versteht, auf gemeinsamer kapitalistischer Grundlage hochqualifizierte Meisterkleinwerkstätten, wo künstlerische Handarbeit geleistet wird, mit persönlicher Selbständigkeit und Freiheit aufrecht zu erhalten, und ihnen nichts abzunehmen, als die Sorge der Verwaltung, des Verkaufes, der Beschaffung von Arbeit und Aufträgen und die kulturfördernde Erziehung eines weiten, das ganze Volk durchdringenden Interessentenkreises, wenn ihn nicht die Gewinnsucht zum rücksichtslosen Ausbeuter macht, was im kapitalistischen Zeitalter allerdings mit Recht zu befürchten ist. Ein solcher Kollektivbetrieb kleiner hochstehender kunstgewerblicher Spezialwerkstätten, die unter gemeinsamer künstlerischer Leitung alle kunsthandwerklichen Gebiete umfassen, kann sich nur auf eigenem Grund und Boden mit eigener Verfassung und in einem eigenen neuen Stadtwesen entfalten. Die Gartenstädte erschließen eine solche Möglichkeit. Die alten Lebensformen kehren immer wieder, wenn auch in veränderter Erscheinung. Der hochstehende künstlerische Gewerbefleiß einzelner Orte im 18. Jahrhundert und vorher entwickelte sich um die hochkultivierten Bedürfnisse des Aristokraten alten Schlages. Dieser war freilich kein Unternehmer im heutigen Sinn. Dieser Konsument ist abgelebt, aber er kann in neuer Form zahllos wieder erstehen, wenn die Geschmacksveredlung und die Fähigkeit, hervorragende Arbeit zu lieben und zu erwerben, fortschreitet. Dann werden Orte der edlen Erzeugung wieder erstehen und für die künstlerische Kultur eine neue Zeit schaffen. Der hochgesinnte Unternehmer, der auf kollektivistischer

Grundlage solche Orte der schönen Erzeugung gründet und gleichsam das Majorat über die neuen gepriesenen Orte der Schönheit durch persönliche Tüchtigkeit und Rechtlichkeit erwirbt, ist der Aristokrat der Zukunft.

Aber auch wenn dieser Gedanke eine Utopie bleiben muß, so ist schön daran zu denken und viele sind, die auf ihn ihr Steuer gerichtet haben.

Bruno Paul.

Eine unwillkürliche Geberde zum Grotesken zeigt das Wiedererwachen der Kunst an. Die jungen Künstler, die vor zehn Jahren das akademische Philisterröcklein abgestreift hatten, begannen das Leben kritisch anzufassen, umzudeuten und umzuformen. Ihre Kraft, von der niederträchtigen, spießbürgerlichen Zahmheit erlöst, war nicht abgeklärt, Gott sei dank, sie war frisch und ungeberdig, unausgegoren, ideenreich und fruchtbar, voll starker Triebkraft, kurz im Werden. Sie wollte sich auszeichnen, wollte hervorbringen, wollte nie Gesehenes sichtbar machen. Ihr Ziel war nicht das Typische, sondern das Charakteristische, nicht das Allgemeine, sondern das Persönliche, nicht das Übereinstimmende, sondern das Unterscheidende. Es gibt kein typisches Kunstwerk, es gibt nur ein typisches Handwerk. Die zauberhafte Macht dieses Unerwarteten, sich Unterscheidenden, Charakteristischen ist stets so groß, daß es selbst ihren Entdecker und Hervorbringer, den Künstler, in eine Art Rausch versetzt, ihn zum leidenschaftlichen Priester der eigenen Sache macht, mitunter zum Tragiker und Märtyrer. Das Charakteristische beherrscht die Form, wächst bedeutsam heraus, unterjocht alle Merkmale, die selbstverständlich und allgemein sind und siegt mit jener kühnen Geberde, die ein wenig Groteske ist, ein wenig Karikatur. Es liegt eine gewisse Logik darin, daß ein Simplizissimus-Zeichner Raumkünstler wird. Die Simplizissimus-Zeichner haben in Deutschland die fruchtbarste Kritik geübt. Die in der drastischen Ehe des Schalkes Spott mit der ehrwürdigen Frau Wahrheit gezeugte Satyre verschärft die Merkmale des Weltbildes bis zur Übertreibung, Verzerrung und Grimasse. Sie ist ein teuflisches Geschöpf mit den boshaften Zügen des Vaters im Antlitz, unheilig,

läſterlich und abſchreckend, zu innerſt aber von dem Geiſt der Mutter erfüllt, gerecht, prieſterhaft, edelſchulmeiſterlich. Der Genius in Bulldoggengeſtalt auf den angebeteten Drachen „Konvention" losgelaſſen. Alle modernen Künſtler mußten ſich mit dieſem Geiſt der edlen Auflehnung wappnen, alle mußten gegen den ekelhaften Drachen ausziehen, aber die Negation war nur eine Hälfte der Tat. Die andere ergänzende Hälfte war die poſitive Leiſtung des Neuerfindens, Neuerſchaffens, Neuanwendens. Künſtleriſche Kritik in poſitiver Anwendung wurde angewandte Kunſt. Natürlich war ſie in Deutſchland anfangs von derſelben Geberde zum Grotesken beſtimmt, zur übertriebenen Charakteriſtik, die in der Karikatur bewußt wirkt, freiwillig und komiſch. An den Räumen, Möbeln, Ornamenten, Kleingeräten der Anfangsjahre war ein verwandtes triumphierendes Lächeln zu leſen, wodurch die Mehrzahl dieſer Dinge ihre Zeitgenoſſen entſetzten oder entzückten und ſich als die paſſende Geſtalt der neuen Empfindungen und Stimmungen zu erkennen gaben. Aber das Lächeln an dieſen Dingen iſt nach wenigen Jahren alt und ſtarr geworden, und die unwillkürliche Geberde zum Grotesken an den erſten Möbelformen wirkt nach Jahren mit einer Komik, die leider unfreiwillig iſt. Das Lächeln iſt lächerlich geworden. Nur die Witzblattzeichnung behält ihr unverwüſtliches Leben. Und der Künſtler? Er hat ſeine Kräfte entwickelt und fühlt ſich ſchließlich im Beſitz der giltigen Form. Er iſt mit der Zeit gegangen. Er ſelbſt blickt mitleidig auf ſeine erſten Verſuche zurück und wendet ſich achſelzuckend ab. ein Pfründner, ein Spießer, ein Idiot iſt jeder, der an dem Gang der Dinge etwas auszuſetzen hat und keine Freude an der fruchtbaren Mannigfaltigkeit des Lebens empfindet.

* * *

Zauberhaft sind die Vorstellungen, die den Künstler in dem Jahrzehnt der Entwicklung begleiten. Ein Wirrwarr von Formen zieht seit 1897 über den künstlerischen Horizont Deutschlands, jedes Jahr bringt neue, berückende Erscheinungen, die den Künstler beunruhigen, ihn anspornen, ihn unaufhörlich vor neue Probleme stellen. Sein Gewissen ist so empfindlich, daß es auf jeden Anstoß reagiert. Es verarbeitet jeden Einfluß, jede Anregung, und die Einflüsse sind so überwältigend und die Anregungen so zahlreich. Der Künstler nimmt, was er zur Entfaltung und Stärkung seiner Kräfte brauchen kann, und er nimmt's, woher es auch kommt. Die Welt entwickelt sich nicht, der Fortschritt ist eine Lüge, nur die Kräfte entwickeln sich oder gehen zurück, die Kräfte des schöpferischen Menschen oder des Künstlers, und der Fortschritt ist nicht weiter als vor Jahrtausenden. Nur die Form ist anders geworden, das Gesetz bleibt. Die Formen sind neu und gebieterisch, die Ideen sind machtvoll, geradezu despotisch, und der Künstler ist ein modernes Weltkind, empfindsam und empfänglich, er will diese herrischen Ideen und Empfindungen verarbeiten, auf seine Art, nach seinen Kräften. Er ist innerlich beständig auf der Flucht, scheu um alle Ecken, den Erscheinungen voran oder hinter ihnen her, rastlos, unaufhörlich sein Selbst wechselnd und doch behauptend. In jedem Jahr, auf jeder Ausstellung mit einer neuen Physiognomie begabt, mit neuen Überraschungen ausgerüstet, und doch im Wesen ganz und gar persönlich. Es ist unvermeidlich und natürlich, daß sich in seinen Werken aus dieser gärenden Zeit viel fremder Niederschlag befindet, aber der Künstler hat das Fremde assimiliert, er war niemals Nachahmer, sondern Erneuerer nach Maßgabe seiner persönlichen Art. Seine Leistungen hatten daher stets die Stimmung ihrer Entstehungszeit und den Nach-

klang einer Botschaft, die gerade die Geister beherrschte. Der Rhythmus der Van de Veldeschen Linie, die mikrokosmische Ornamentik Pankoks, Obrists, deutschtümelnde Derbheit, englisch-schottische Raumkultur in wienerischer Verfeinerung, lokalisiert durch einen Schuß Biedermeier, die widersprechendsten Einflüsse fibrieren in seinem Schaffen nach, scheiden wieder aus und bestimmen den Gang der persönlichen Entwicklung. Es ist ganz klar, welche Ideen in der Welt den Sieg behalten haben und das Chaos der Harmonie verwandeln. Alle Künstler waren in der gärenden Zeit von Stürmen und Ekstasen erschüttert und durchrüttelt, aber das babylonische Stimmengewirr hat sich allmählich aufgelöst und verebnet in dem einstimmigen sanften Chorus, in die Hymne jenes Propheten, der als Moses der Kunst die Gesetzestafeln gleichsam wieder vom Berg Sinai holte, und dessen Verkündigung über die Welt hingeht, ich meine Ruskin und seine Jünger in allen Abschattungen von Glasgow bis Wien. Für alle, auch die eigenwilligsten, ist die Botschaft „Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen" gebieterisch. Sie bestimmt das Ziel der modernen Bewegung in der Zukunft. Die malerisch willkürliche Einzelform wird strenger, organischer, sachlicher und ordnet sich als einzelnes Glied der Raumkunst, dem Architekturgedanken des Raumes unter. Die Form geht aus dem reiflich erwogenen Zweckgedanken hervor und erstrebt sachliche Vollkommenheit und Gediegenheit. Auf der Dresdener Ausstellung 1906 bot der Künstler die reifste deutsche Leistung in dieser Auffassung. Nachdem Sturm und Drang überwunden und die Ziele im persönlichen, wie im allgemeinen feststehen, grüßt auf der beruhigteren Lebensfahrt von fernab die gelassene Heiterkeit des Biedermeiers, die wir in die Räume einfangen möchten, weil in den gefühlsamen Augenblicken des nervösen Lebens soviel Sehnsucht nach einer

Tradition ist, die genußreiches Behagen aus dem sicheren Besitz von Erkenntnissen verspricht, um die wir noch anstrengend ringen müssen. Das Heimatsgefühl des Städters wurzelt in dieser Tradition. In ihr ist Heimatluft wie in den muffigen Zimmern einer alten Tante. In den Räumen des Künstlers ist nicht mehr und nicht weniger von dieser heimischen Tradition vorhanden, als ohne Schaden für die künstlerische Selbständigkeit zulässig ist, gerade soviel, um die gemessene Eleganz und die stilvolle Strenge mit einem Anflug bürgerlicher Behaglichkeit zu mildern.

* * *

Endlich ein deutscher Künstler, der sich als Erzieher zur Eleganz hervortut. Für den durchschnittlichen Deutschen ist die Eleganz so ziemlich gleichbedeutend mit Windbeutelei. Der durchschnittliche Deutsche ist nicht elegant. Es tut ihm sehr not. Ein wohlfrisierter Kopf mit aufgedrehtem Schnurrbart und dazu das Widerspiel von schlechtsitzenden, verzogenen Beinkleidern, ausgedrehten Waden und deformierten Schuhwerk, das ist ein Typus der abgeschafft werden muß. Eleganz bedeutet soviel, daß zu dem gepflegten Haupt- und Barthaar auch gepflegtes Schuhwerk und gepflegte Beinkleider gehören. Eleganz bedeutet formale Harmonie. Wenn der Typ soweit reformiert ist, dann wird er auch für andere Kulturbedürfnisse zugänglich sein, dann können in kleinen erzieherischen Ausstellungen andere Probleme der Eleganz und der verbindlichen Lebensart behandelt werden. Wie man den Tisch deckt, wie man die Blumen anwendet, die Blumen und die Keramik im Zimmer, wie man Bilder hängt und zahllose kleine künstlerische Reformen im Alltag, die das Leben auf eine angenehme Note bringen. Was also fehlt, ist ein bißchen Eleganz ohne Windbeutelei. In Berlin ist der Künstler

auf dem rechten Boden. Diese einzige Großstadt Deutschlands hat die Anwartschaft, für den guten Geschmack den Ton anzugeben, sobald sie den Schund überwunden haben wird. Dort gibt es sehr viel zu reformieren, aber es gibt auch die Organe, die diese Reformen bereitwillig aufnehmen. Kurz, Berlin ist auf dem Wege, Kultur zu bekommen. Dieser Künstler erneuert und befestigt den Begriff des eleganten Wohnens. Das ist sehr wichtig für die Stadt, weil von dem Begriff des eleganten Wohnens zahllose Gebote für die verbindliche Lebensform ausgehen, ohne die man in einer solchen Menschenanhäufung nicht existieren kann. Wer sich von diesem Künstler einrichten läßt, und wer möchte das nicht, kommt nach und nach selbst darauf, daß die verzogenen Beinkleider reformiert werden müssen, um zu den Zimmern zu passen. Und mit dieser Reform hängen hundert andere zusammen. Das wird sehr wohltuend sein; die Leute, die beim leisen Anklingen eines biedermeierlichen Elementes sentimental werden, sollen sich erinnern, daß die seligen Biedermeier Meister der eleganten Lebenskunst waren. Dahin sollte der Eifer gehen. Viel schöne Menschen sind, aber geschmackvolle Menschen, was mehr bedeutet, sind wenige. Tiefsinn und Gelehrsamkeit paart sich häufig mit äußerster Barbarei und Unkultur; die Bildung ist eigentlich Unbildung, weil sie die Pflege des Schönen versagt. Die seltenste und daher kostbarste und gesuchteste Eigenschaft ist heutzutage der gute Geschmack. Seien Sie schön, seien Sie geistreich, tiefsinnig und gelehrsam, hochgebildet, so sind Sie es nicht, wenn Ihnen der gute Geschmack fehlt. Haben Sie aber guten Geschmack, dann haben Sie alles zusammen. Bruno Paul hat keine aufregend neuen Ideen in die Welt gesetzt, seine Stärke beruht nicht in der originellen Erfindung. Die neuen, beherrschenden Ideen und Gedanken sind, wie bereits gesagt, von anderen hervorge-

bracht. Die überlegene raumkünstlerische Anwendung und Durchführung dieser Ideen auf allen Kulturgebieten ist eine Aufgabe geworden, die alle Begabungen reiflich beschäftigen wird, solange, bis ein neues Genie der Welt wieder andere Gesetze gibt. Was die Zeit verlangen darf, verkörpert Paul in hohem Maß. Er ist der Künstler des guten Geschmackes.

Richard Riemerschmid.

Das Schaffen Richard Riemerschmids strebt nicht nach der Krone der Kunst, die der gemeine Verstand mit Vorliebe „dekadent" oder „unehrlich" nennt. Das Werk von Richard Riemerschmid hat seinen Platz weiter unten, an dem Stamm der Kunst, ganz dicht bei den Wurzeln und ist genährt aus den Quellen einer volkstümlichen bäuerischen Überlieferung. Es ist daher ein etwas knorriges Reis, nicht vergleichbar mit der vornehmen Eleganz eines Bruno Paul oder mit dem Goetheisch abgeklärten modernen Klassizismus von Peter Behrens oder mit der feinen Empfindungsart und dem rhythmischen Schwung eines Joseph Olbrich, auch nicht mit dem wunderlich krausen elementar phantastischen Stil Obrists oder Pankoks, obzwar sie diesem Stil nicht ganz wesensfremd ist; sie ist zum Unterschied von den vorigen derb bürgerlich, kreuzbrav, etwas hausbacken und kerngesund. In gewisser Hinsicht verkörpert sie vielleicht gerade deshalb am stärksten deutsches Wesen. Unter den Malern, die in die neue kunstgewerbliche Entwicklung eingegriffen haben, hat Riemerschmid am früheſten und in seiner Art am unbeirrtesten das Streben nach Einfachheit und konstruktiver Logik ausgedrückt. Seine künstlerische Entwicklung verlief demnach ohne merkliche Erschütterung, ohne Korrektur, ohne Umkehr, was er wurde, war er eigentlich schon damals, als er anfing und dann, als er an dem Bau seines eigenen Hauses die Erfahrungen sammelte, die ihn zum Architekten machten. Seine Bauten, größere Familienhäuser und Arbeiterwohnhäuser tragen die sympathischen Züge der bajuvarischen Abkunft. Seine Möbelformen, nüchtern, klar, praktisch, derb, sind nicht nur durch diese Tugenden sondern auch durch die ausgesprochene Vor-

liebe für die natürlichen und farbigen Eigenschaften des Holzes und für die solide, schreinermäßige Behandlung ausgezeichnet. In vielen Fällen erscheint dem Künstler die bloße Materialschönheit für die ästhetische Wirkung hinreichend. Man kann es an den Metallbehängen seiner Beleuchtungskörper sehen, an der Messing-Wand- und -Deckenverkleidung bei Trarbach, an den verketteten Messingstücken seiner Kaminbehänge, wo die blinkende, wechselvolle, fortwährend belebte Metallfläche zur künstlerischen Mitwirkung herangezogen ist. Riemerschmid war einer der ersten, der den gemaserten Flächen wieder einen künstlerischen Reiz abgewann und durch Verwendung schön gemaserter anderer Holzarten als Füllungsstücke eigenartige und anmutige Wirkungen erzielte. Seine Schränke sind schreinermäßig auf Rahmenwerk gearbeitet mit kleinen Füllungsstücken, die paarweise in der Mitte zusammenrücken und durch die überlegene Flächenverteilung ein gewisses geistiges Leben ausdrücken. Überhaupt ist alles bis in die geringsten Einzelheiten auf eigenes Überlegen und Nachdenken gestellt und auf seine Art organisch und selbständig. Die Kastenmöbel ruhen solid auf Sockeln mit seitlich anstrebenden und hochanschließenden Backen, die Tische, Stühle und sonstigen Sitzmöbel sind auf äußerste Bequemlichkeit und Behaglichkeit berechnet. Die Konstruktionsformen suchen ziemlich ungeschminkt dieses Streben zum Ausdruck zu bringen, mit starker Betonung und Unterscheidung der tragenden und getragenen Teile. Die ornamentale oder dekorative Freiheit ist dort erlaubt, wo sie die Konstruktionslogik nicht verbietet. Im Ornament, obzwar es bei Riemerschmid sparsam auftritt, liegt die besondere Stärke des Künstlers. Die Ideen, vorzugsweise aus der Pflanzenwelt genommen, sind nicht reich und mannigfaltig, aber sie sind mit sehr viel Geschmack und mit dem richtigen Verständnis für ihre Bestimmung ver-

wendet. Ein gewisser architektonischer Mangel, das Fehlen eines einheitlichen, künstlerischen Raumkonzeptes wirkt einigermaßen störend. Viele jener Räume machen den Eindruck, als ob sie mit lauter einzelnen Stücken angefüllt wären, die sich nicht zu einer rhythmischen Einheit verbinden wollen. Man hat den Eindruck, als ob eines nicht recht zum anderen passen würde, obzwar sie unverkennbar als Schöpfungen eines und desselben Künstlers geistige Geschwister sind. Aber diese Schwäche ergibt sich vielleicht aus der künstlerischen Tugend, die jedes einzelne Stück mit besonderer Liebe gleichsam als Selbstzweck behandelt. Die Möbel gebärden sich tatsächlich als Einzelwesen, als Charaktere, die ihren eigenen Gesetzen und ihren eigenen Stimmungen folgen und sich um den Nachbar in demselben Raum wenig kümmern. Die Möbel treffen sich nur scheinbar zufällig in dem Raum, damit jedes auf seine besondere Art der Annehmlichkeit und dem Lebensbehagen diene. Sonst herrscht kein Zwang. Es ist zu begreifen, daß der Riemerschmidsche Hausrat geschätzt und geliebt wird. Er legt den Besitzern keine Förmlichkeit auf, befreit sie gleichsam von der gesellschaftlichen Konvention und gibt sie dem behaglichen Sichgehenlassen einer breiten, derben, häuslichen Gemütlichkeit anheim. Trotz der ungeschminkten Einfachheit, der bis zur Nüchternheit gesteigerten Konstruktionslogik, die konzentriertes Denken verrät, ja, selbst trotz der häufig auftretenden Ungeschlachtheit und der ungefügen, wenig rhythmischen Raumkonzeption, ist soviel Treuherzigkeit, soviel unbeholfene vierschrötige Anmut, soviel gemütsfrohe Hauspoesie, soviel echtdeutsche, knorrig lustige Grundstimmung in Riemerschmids Kunst, daß sie, je länger, je lieber wird, und jenen, die sie zu besitzen wünschen, ans Herz wächst. Sie hat keine Eigenschaften, die blenden können oder verführerisch wirken, sie

ist sogar ein wenig abwehrend, ein wenig rauh, gar nicht zuvorkommend. Aber ihr Wesen ist treu und verläßlich und wirkt mit einer tiefverborgenen hausväterischen Romantik, die wahr und echt ist, wie das deutsche Volkslied, wie die deutsche Sage, die im heimischen Wald, in der heimischen Landschaft, an den langen Winterspinnrockenabenden erklingt und in der Erinnerung wiederkehrt, wie ein halbvergessener süßer Kinderreim. Diese Kunst ist nicht für den Palast, nicht für die Häuser der Vornehmen geboren, sondern für das stille, einfache Glück der gutbürgerlichen deutschen Familie. Diese Kunst kann sich in kostbare Materialien kleiden, kann sich reich und prächtig auftun und scheinbar einem hochkultivierten Luxusbedürfnis dienen, aber nur scheinbar, sie wird in dem vornehmen Kleide immer etwas gespreizt und grobschlächtig dastehen, wie ein einfacher biederer Bürger oder Landmann, der sich zu seinem Unbehagen genötigt sieht, den Stadtfrack anzuziehen. Sie kann ihr Wesen nicht verleugnen. Man sieht es gleich, wenn sich der Künstler im Stoff vergreift und Mahagoniholz wählt, das für zarte, elegante Formen ein so begehrtes, schönes Material ist. Wie schwer, fast plebejisch, sehen seine Gebilde in diesem Material aus, verglichen mit den feinen englischen Mahagonimöbeln der Sheraton, Chippendale und Hepplewhite und des auf diesen Vorgängen beruhenden deutschen Biedermeiers. Wie ausdrucksvoll aber sind seine Schöpfungen in den Materialien, die eine breite, massive Behandlung zulassen, wie etwa Fichte oder Eiche und seiner derbdeutschen, künstlerischen Eigenart entgegenkommen. Der ganze Hausrat gewinnt ein sprechendes Gesicht, gnomenhaft drollige, lustige Gedanken blitzen hin und wieder durch und setzen humoristische Lichter auf, wie an der Ornamentik der Türbeschläge, an der leichten Kurve im Rahmenwerk, an den kauernden Sockeln der Kasten-

möbel, an der breitbeinigen, konstruktiv durchdachten Stellung der Tische und Stühle, an den gedrungenen, geduckten, bauchigen Steinzeuggefäßformen. Durchwegs Erscheinungen, die zwar auf die Zweckmäßigkeit hin erdacht, aber dennoch von persönlich freier, heitergestimmter Empfindung getragen sind, die mit einer leichten, urwüchsigen Schalksnote den würdigen Hausvaterernst doppelt anheimelnd macht. Der Künstler hat alles Fremde vermieden und sein deutsches, inniges, einfaches, jeder Geste abholdes Wesen dargestellt. Dieses schlichte, ungeschminkte und ehrliche Naturell spricht sich in seiner Kunst aus, die man als den Ausdruck einer guten Menschlichkeit lieben oder zumindest achten lernt, wenn man auch anderen Formauffassungen zuneigt. Wenn man den Begriff bürgerlich in dem guten deutschen hausväterischen Sinn nimmt, dann ist Richard Riemerschmid der moderne bürgerliche Architekt.

Hermann Obrist.

Unter den Künstlern und Kunsttheoretikern vertritt Obrist den konsequenten Individualismus. „Der Einzige und sein Eigentum". Man könnte ihn den Max Stirner der angewandten Kunst nennen. Eine isolierte Erscheinung, keine Truppen- oder Cliquennatur, vollkommen im eigenen Schwerpunkt ruhend, auf das Gesetz horchend, das er in seinem eigenen künstlerischen Empfinden gefunden und dem er unbedingt gehorcht. Einer der ganz Wenigen, die nicht nach außen Umschau gehalten, sondern die mehr in sich geblickt haben und sich zu vollenden suchten, indem sie auf das innere Geheiß horchten. Er gehört also nicht zu jenen Naturen, die auf ein ausgegebenes Programm achten und dadurch künstlerisch oder sonstwie vorwärts zu kommen trachten. Es ist gar kein Zweifel darüber, daß Hermann Obrist das Prinzip des Künstlerischen am konsequentesten vertritt, ganz unabhängig von der Frage, wie hoch oder wie niedrig seine Kunst zu bewerten sei. An eine Bewertung des künstlerischen kann man Leuten gegenüber denken, die ihre Mühlen an dem Strom treiben lassen und bei denen man zusehen darf, ob sie gröber oder feiner mahlen. Aber bei einem künstlerischen Naturell wie jenes von Obrist heißt es „Hände weg!", wenn einer einen anderen Maßstab anlegen will, als den, den der Künstler selbst liefert und der aus seinem Werk zu entnehmen ist. Man kann bei Künstlern, die das sachliche Prinzip vertreten, ganz genau feststellen, wie weit sie die sachliche Idee verkörpert und wie weit diese Idee zweckgemäß, materialgerecht und auf die gefälligste Form in die Erscheinung gebracht haben. Alle diese Maßstäbe der organisch konstruktiven Idee kommen bei Obrist zu kurz. Bei

Obrist entscheiden ganz andere, psychische Kräfte, elementare Triebe des Gestaltens, die wie das Naturschaffen instinktiv wirken und Formen hervorbringen, die von keiner Reflexion angekränkelt sind, nicht von der Vernunft gezeugt, sondern von der unbeirrten Empfindung, die dem Verstande keinen größeren Anteil einräumt, als den der Nachkontrolle. Des Künstlers Denken geht aus seinem Empfinden hervor und hat hier seine Wurzel. Des Künstlers Schaffen erwächst aus diesem Empfinden und kann nicht irren, so wenig, als die Natur sich irrt, die nicht nach Zwecken sondern nach Notwendigkeiten wirkt. Diese elementare Kraft des Unbewußten oder vielmehr des Unbekümmerten, ist die Stärke des Autodidakten, der von keiner Schulweisheit, von keinem Regelzwang und keiner Manier belastet ist. Insofern ist Obrist Autodidakt. Man weiß, daß nach einer glücklich verlebten Jugend, die auf Selbstbestimmung gestellt war, sein Interesse den Naturwissenschaften gehörte, aus denen er ohne Zweifel für seine künstlerische Empfänglichkeit geistige Nahrung sog, wie sie der auf dem gewöhnlichen Weg die Kunst Studierende nicht empfängt. Seine künstlerische Anlage befähigte ihn, tiefer in die Werkstatt der Natur zu blicken und in dem Prozeß des unaufhörlichen Werdens und Bildens die Natur selbst als Künstlerin anzugeben, die noch immer Welten und Schönheit schafft, wo das blöde Auge längst den Dienst versagt. Die Erkenntnis, daß auch die innermenschliche Natur und das Kunstschaffen biologischen Notwendigkeiten gehorcht, enthüllte ihm den Weg, den er gehen mußte und von dem es für ihn kein Abirren gab. In einer Zeit, wo alles von abgebrauchten Formen abhing, und von einer ermüdenden Abwandlung langweilig gewordener Schemas, mußte das Erscheinen Obrists revolutionierend wirken. Er hatte sich zu einer Zeit der Kunst zugewendet, als die

Künstler die ersten schüchternen Versuche machten, dem Gewerbe einen neuen Geist einzuhauchen. Lange bevor die neue Kunstlehre aus England kam, lange bevor Van de Veldes Ornamentik in Deutschland Wurzel faßte und über die unselbständigen Naturen namenlose Verwirrung brachte, war Obrist aufgetreten und hatte das künstlerische Gesetz durch seine Arbeiten verkündet. Die ersten Arbeiten, mit denen er hervortrat, waren Kunststickereien, die er in Florenz durchführen ließ, ehe er in München seine Ateliers einrichtete. Die Schönheit der Farbengebung, die Eigenart der Zeichnung, die an nichts erinnerte, was bisher als Kunstform gegolten hatte, und unmittelbar, originell und erfrischend war, wie die Natur selbst, mußten berücken. Was man suchte, ersehnte und nicht entsiegeln konnte, hier war es gegeben. Ich glaube jedoch, daß die Lehre vom Individualismus, die in dem Schaffen Obrists liegt, schon damals nicht richtig verstanden worden ist. Wenigstens haben ihn die keinesfalls verstanden, die unmittelbare Typen erwarteten, um danach zu arbeiten. Die ihm ähnlich sein wollten, und die seine Lehre verstanden haben, mußten ihm durchaus unähnlich werden. Die Leute, die seinen Formen nachgingen, anstatt dem in der Tiefe wirkenden Gesetz zu folgen, sahen sich bald von allen guten Geistern verlassen und erlitten das verdiente Schicksal aller äußerlichen Nachahmerei. Der Künstler, im Anfang, als die Zukunft noch dunkel war, viel genannt, sah sich bald allein, was ihm vielleicht ganz recht war. Die Individualität geht nicht auf den breiten Heerwegen, in den ausgefahrenen Geleisen und in den breiten Fußtapfen der anderen. Die anderen halten ihn für verloren, für einen Träumer, einen Phantasten; sie verlieren ihn aus dem Auge und haben ihn aufgegeben. An den Kreuzungspunkten, wo sie sich im Leben treffen müssen, ich meine die Aus-

stellungsgelegenheiten und ihre Vorhut, die Jury, entstehen dann die großen Verlegenheiten. Sie reden verschiedene Sprachen und können sich nicht verstehen. „Der Einzige und sein Eigentum" stellen Werte dar, die nicht in das Programm passen. „Was kümmert mich das Programm," sagt der Künstler. „Das Kunstwerk stellt nichts dar, außer sich selbst, und gehorcht der inneren Stimme seines Schöpfers." „Darüber haben wir keine Kontrolle," sagt das Programm. „Das Kunstwerk soll den gegebenen Voraussetzungen entsprechen. Das Kunstwerk soll!" Es ist ein öffentliches Geheimnis, daß in der Regel auch die Künstler-Jury als ein Ungeheuer mit vielen Köpfen Pöbelinstinkte an den Tag legt. Pöbelinstinkte können niemals die eigenen und persönlichen Voraussetzungen des Kunstwerks begreifen. Ich kann nicht beweisen, daß Obrist ein großer Künstler ist, der um jeden Preis verkannt wird. Ich kann nur beweisen, und darauf kommt es mir am meisten an, daß Obrist das Prinzip des Künstlerischen unzweideutig verkörpert. Wenn auch Obrist allein steht und den Mut und die Kraft dazu dadurch beweist, daß er sich in der Isoliertheit wohl fühlt, so kann er sich wahrscheinlich nicht über Verkennung beklagen. Denn er will nicht Politiker und Organisator sein, darum hat er der Menge nichts zu sagen. Als Individualist und künstlerisches Temperament, sozusagen als eine Ausnahme, kann er wieder nur auf die Ausnahmen rechnen, auf die verstehenden und auf die liebhabenden, die ihn begreifen wollen. Er gehört also nicht zu jenen, die „Kunst für das Volk" produzieren, wie er dann auch mit Recht „die Kunst für das Volk" mißtrauisch betrachtet, als eine Sache, bei der unfehlbar eine kleine Fälschung oder Verwässerung mit unterläuft. Die Kunst ist eine rein menschliche Angelegenheit, die nicht mit dem Hinblick auf eine Klasse, auf eine soziale

Schicht, auf ein bestimmtes Alter hin zurechtgemacht werden kann. Es gibt kein Kunstwerk durch die Maschine, kein Kunstwerk als Massenartikel, sondern es gibt nur ein Kunstwerk als spontane Eigenschöpfung der Persönlichkeit, und wer es als solches nicht erfassen kann, dem ist nicht zu helfen. Der Liebhaber- und Kennerkreis um Obrist teilt diese Auffassung, ohne die es keine Möglichkeit gibt, zu diesem Künstler ein Verhältnis zu finden. Wie seine Stickereien und Teppiche, so haben auch seine Plastiken eine Eigenart, die mit dem Herkömmlichen nichts gemein hat. Der Künstler hat sich auf dieses Gebiet zurückgezogen und seine Kraft einem stark vernachlässigten Teil der Plastik gewidmet, der Grabmalkunst. Es ist sehr interessant zu sehen, wie sich seine persönliche Auffassung des Ornamentalen und des künstlerischen Bildens, die er in dem biologischen Vorgang der Natur ergriffen, nun auch auf dem Gebiet der Plastik entwickelt; außer Abgüssen von Brunnen, Vogelbrunnen, Denkmälern für Grüfte, sind es Aschenurnen und Urnengrabmäler, die gelegentlich in seinem Atelier zu sehen sind, als Tonmodell, als Gipsabguß dastehen oder im Steinmaterial der Vollendung entgegengehen. Keine Konvention, kein noch so süßer Engel, keines der üblichen figuralen Symbole erscheint, um die herkömmlichen bequemen Gedankenverbindungen herzustellen. Anstatt der herkömmlichen sentimental versinnlichten Trauer drücken diese Gebilde die lastende Wucht des Unabänderlichen aus, tiefumschattenden Ernst, ein Umfangensein, wie am Eingang dunkler Grotten, wo eine Ahnung des Unendlichen brütet. Ein Gebirge türmt sich das Gestein als Gleichnis der Natur, aber immerhin zweckvoll gestaltet, mit Rücksicht auf rinnendes oder sickerndes Wasser, auf den Wuchs der Pflanzen oder auf Ruhepunkte, die zum Verweilen bestimmen. Aus einer Ursphäre des unbehauenen Steins

steigt das Gebilde empor in Flächen, die im Hinblick auf die ornamentale Wirkung abgestuft behandelt sind, von der roh behauenen, bis zur glanzpolierten Fläche um alle natürlichen Schönheiten des Materials im Wechsel von Licht und Schatten zu offenbaren. Die Modellierung gewinnt Körper und Bestimmtheit durch die Zahl und Form der Aschenbehälter, durch die Größe der Schriftfelder und durch statische und dimensionale Rücksichten, die auf die Formgebung von Einfluß sind. Eine Ornamentik tritt auf, die neuartig ist, fremd und phantastisch, sie erinnert an nichts Bekanntes. Sie entstammt auch nicht aus der Erinnerung von Bekanntem, sondern sie erwuchs aus dem Ton, gleichsam aus der künstlerischen Intelligenz des Tastsinnes, der, durch das Auge nur unterstützt, ganz frei schafft, aus der Empfindung, aus dem Unbewußten, aus dem reinen und ungebrochenen Gefühl für das absichtslos Schöne, das man in diesem Fall nur deshalb abstrakt nennen konnte, weil es keinen Zusammenhang mit den paar landläufigen Vorstellungen vom Ornamentalen hat. Der Künstler tut, wozu ihn seine Neigung und seine Kraft berufen. Er tut es auf eine Art, die ihn wahrscheinlich mit vielen anderen in Widerspruch bringt. Es genügt vollkommen, wenn der Künstler nicht mit sich in Widerspruch ist. Das ist sehr selten der Fall in einer Zeit, da die Temperamente so rasch wechseln und schon nach wenigen Jahren ihr eigenes früheres Ich oft mehr als einmal widerrufen haben. Wenn das ein Vorwurf ist, so ist Obrist von dem Vorwurf ganz unberührt. Er hat den Vorzug ganz sicherer Naturen, die sich im Wechsel der Zeiten treu zu bleiben vermochten. Man kann über sein Schaffen verschiedener Meinung sein. Es kann sich auch gar nicht darum handeln, über ihn eine Meinung zu verbreiten. Das Wesentliche ist, daß es so viele Möglichkeiten des Künstlerischen gibt, als persönliche

Eigenarten sind. Den konsequenten Individualismus in der Kunst hat Obrist nicht nur in seinem Schaffen, in seiner Praxis vertreten, sondern auch als Kunsttheoretiker und Erzieher. Die moderne Bewegung konnte bei ihrem Einsetzen in Deutschland keinen wärmeren Anreger und Berater finden, als ihn, der unermüdlich die „neuen Möglichkeiten der Kunst" verkündete.

Bernhard Pankok.

Leidenschaftlicher Puritanismus erfüllt diese jüngsten Jahre der Bewegung, die ihr Ziel klar erkannt zu haben glauben. Die Göttin Vernunft führt unerbittliche Herrschaft und das ist gut, wenn sie nur nicht zu leicht vergißt, sich mit Anmut zu gürten. Auf die vernunftmäßige Höhe eines Schneiderrockes, eines gut gearbeiteten Koffers, eines photographischen Präzisionsapparates, eines Eisenbahnwagens oder Automobils zu kommen, ist das Ziel der sogenannten angewandten Kunst, nachdem seit 10 Jahren ein heißer Kampf geführt wurde. Viele sind auf merkwürdigen Um- und Abwegen, wie aus diesen Charakteristiken hervorgeht, zu diesem Ziel gelangt. Die Phantasie muß sich die strengsten Fesseln gefallen lassen, wenn was werden will. Jede Form so logisch und konstruktiv nach menschlicher Maßgabe durchzuführen, ist das allgemeine Anliegen, Sachlichkeit ist geradezu der Gradmesser unserer Kultur geworden. Wenn es sehr hoch kommt, darf der Raumkünstler den Stellmacher zum Muster nehmen, den Wagenbauer, der seit einem Jahrhundert die leichten, eleganten, federnden Luxusfuhrwerke baut, und nicht einen Augenblick Zeit verschwendet, um ein Ornament anzuhängen oder eine Form zu erfinden, die sich nicht aus praktischen Rücksichten von selbst ergab, und zugleich eine Anmut enthielt, die gerechte Bewunderung erregt. Aber es wird nicht immer so bleiben. Wenn die Kultur in allen Stücken unser gegenwärtiges Ideal von Sachlichkeit erlangt haben wird, wird sie anfangen, totlangweilig zu werden. Und dann wird man von vorne zu schwärmen beginnen. Heute ist die Lage so, daß auf hundert Puristen, Logiker und Schematiker ein Dichter kommt. Aber der eine darf uns Freude machen. Ich denke an Pankok. Ich denke an seine ornamentale Phantasie,

die kraus, wunderlich, spukhaft ist und voll Märchenglanz und Traumhaftigkeit. Ich denke an dies und das von ihm, an ein Sofa, das niederkniet, das voller Nerven ist und lebt, wie ein Sofa nur in Märchen leben kann, und dessen ganze Tragik darin besteht, daß es in seiner ungeheuren Schönheit gerade ein Sofa sein muß. Die Welt will ein Sofa zum Sitzen. Ein Sofa schlechthin, ein typisches Sofa, und das ist ihr gutes Recht. Pankok kann auch das, wenn er muß, o gewiß, er kann der Welt dieses angenehme, typische Sofa geben. Ja, er kann ganz einfach, ganz logisch, ganz nüchtern sein, wie das Haus Lange in Tübingen beweist, das ungefähr um dieselbe Zeit oder etwas früher entstanden ist wie das Pariserzimmer um 1900. Aber die Pankoksche Seele ist das nicht, die in nackten Tatsachen in der greifbaren und meßbaren Selbstverständlichkeit zufrieden ist. Die Pankoksche Seele ist bildnerisch, wenn man das Wort in einem Gegensatz zum technisch Konstruktiven, verstandesmäßig Logischen begreift. Die Pankokschen Räume sind erträumt; aus einer Phantasiewelt geboren, aus der Sehnsucht nach dem dichterischen Glanz des edlen Materials, des seidig schimmernden Perlmutters und der farbigen Hölzer, in Einlegearbeit leicht hingestreut und ins Licht gehoben durch das Fabelwunder seiner Ornamentik, die all die natürliche Materialschönheit mit einem Genieblitz zum Aufleuchten bringt. Und schließlich behandelt er selbst die Konstruktionsform als Ornament, weil er sie in seinen Träumen zuerst so empfindet, unbelastet von den Rücksichten auf den praktischen Gebrauch. Wie gesagt, wenn es sein muß, wird er auch mit diesen Rücksichten fertig, aber für ihn sind sie nicht das Ausschlaggebende, weil er als Künstler die schöne Form liebt der schönen Form wegen. Er schuf sie, ehe er wußte, wie man damit umzugehen hat. Jene, die ihn bestreiten wollen, haben es aus diesem Grunde leicht. Er hatte

die Kultur des Empfindens, des Schönheitsempfindens, aber er hatte nicht die Kultur der verbindlichen Lebensart, des Alltagsgeschmackes und der Zivilisationsformen. Er ersann diese Schönheiten, als noch die Entbehrungen einer harten Jugend sein Wesen umklammerten und scheu machten, er schwelgte in erträumten Üppigkeiten und lebte wie ein Klausner in einer Bedürfnislosigkeit, die ebenso mythenhaft ist, wie der schwelgerische Reichtum seiner Erfindung. Die verschlossene und spröde Natur dieses Westfalen scheint gehärtet unter dem Nesselhemd der Armut, das er länger getragen als andere, weil seinem Talent die schmiegsame Anempfindung fehlte, die zu frühen Bestellungen führt. Es wird dem Direktor Krüger der Vereinigten Werkstätten in München mit Recht als künstlerisches Verdienst angeschrieben, daß er dem jungen Künstler in den ersten Jahren seines Ringens Aufgaben bot, die sich für ihn nicht leicht finden konnten. Der weltfremde junge Phantast, eckig und unbeholfen nach außen, unerfahren in den Ansprüchen und Gewohnheiten der Zivilisation, trug in sich eine feine, rhythmisch gestimmte Seele, in der der angeborene deutsche Ursinn für das Romantische lebte, für das Wunderbare mit allen Abschattungen von der düstern Phantastik des Mittelalters bis zur ätherischen Überzierlichkeit, für die wir nur ein Gleichnis in dem kapriziösesten Rokoko oder in der Chinoiserie finden, die in den Tagen Mozarts mit gleicher Wahlverwandtschaft ergriffen worden ist, wie heute die japanische Kunst. In der Tat sind die japanischen Ornamentbücher das einzige, was sich neben die Pankoksche Ornamentik stellen läßt, um für diese eine erklärende Charakteristik zu finden. Aber das genügt nicht. Es genügt auch nicht, wenn man ihn den Jean Paul der modernen Ornamentik nennen würde, wenngleich eine elementare Verwandtschaft vorliegt, eine ger-

manische Rasseneigentümlichkeit, die den Vergleich ermöglicht und einen neuen Lichtpunkt aufsetzt. Ja, ja, in diesem Pankok springt derselbe Quell, aus dem die deutsche Poesie und die deutsche Kunst zu allen Zeiten ihre Stärke, ihre Sprödigkeit und ihre Anmut geschöpft hat, diese krause Wunderlichkeit und Überfülle der Einfälle, dieses Gegenteil von allem Klassischen und Antiken und Puritanischen, diese bizarre Einbildungskraft und Traumseligkeit und diese blauäugige Herzenseinfalt und Seelenweichheit, trotz der bärenhäuterischen Plumpheit und Widerhaarigkeit; alles dies und das ist echt, ist deutsch, ist romantisch. Deutsch und romantisch, ja, ja! Und selbst die völlige Gegenteiligkeit von Komfort ist echt. Ich meine deutsch. Der Deutsche hat nicht einmal ein Wort für den englischen Begriff „Komfort", so wenig er eins hat für den französischen Begriff „Eleganz", zwei Begriffe, die eine internationale Weltherrschaft angetreten haben. Behagen sagt lange nicht dasselbe wie Komfort, und Zierlichkeit deckt sich absolut nicht mit Eleganz. Der moderne Weltverkehr, das großstädtische Leben, die städtischen Gewohnheiten und Umgangsformen sind international geregelt durch die Begriffe von Komfort und Eleganz. Nein, also, Pankok ist weder das eine noch das andere, er ist nicht international, er ist rassig, er ist urdeutsch, bis in die Knochen mit allen Fehlern und Vorzügen. Also, was ich sagen wollte, hier kommt der gleiche Wesenszug zum Vorschein, den man ebensogut in der grotesken, vieldeutigen Eckigkeit der Wikinger ersehen kann, wie in dem traumhaft belebten Düster gotischer Dome, mit den verwirrenden Fabelgedanken in den Häuptern der Säulenschäfte, in dem sinnenfrohen Barock, das die Konstruktionsformen wieder in Symbole auflöst, von denen noch der späte Biedermeier seinen romantischen Gelüsten fröhnt. Pankoks Räume, die man in Dresden 1898, in Paris 1900, dann

wieder in Dresden 1901 und 1906 und bei den verschiedenen späteren Ausstellungsgelegenheiten, sah, geben den Stimmungen seines mystischen Naturells nach, verkörpern Phantasien, die nicht in äußerlicher, sondern tiefinnerlicher Übereinstimmung mit dem dichterischen Volkselement leben, mit den dunklen und heiteren Märchen des deutschen Volkes, allerdings mit dem Unterschied, daß sein düsteres Schlafzimmer und sein ätherisches Damenzimmer nicht dichterischer Selbstzweck, sondern für die gewöhnlichen Ansprüche der heutigen wirklichen Welt bestimmt sein sollten, was freilich leicht ein tragisches Mißverhältnis ergeben kann. Aber, warum auch? Warum sollte nicht der Künstler mit seinem Stoff anders fertig werden können, warum sollte sein bildnerisches Vermögen nicht die simple Konstruktionsform meistern? In einem gewissen Verstand kann man es unlogisch finden, daß an Möbeln von 1750 bis etwa 1820 die Stuhl- und Tischbeine zu leben anfangen und sich in einen schlanken Zaubervogel verwandeln, der mit den rückwärts geschlagenen Flügeln den Sitz trägt und mit der Kralle eine Kugel gegen den Boden stemmt, oder, daß sich Delphine unter dem Tisch schlängeln und auf dem emporgeworfenen Schwanz die Platte tragen, oder daß als weiterer höhnischer Gegensatz zum handwerksmäßig konstruktiven Gefüge die Platte auf Klauen ruht, seltsam geformten Vogelkrallen, und daß unter der Tischdecke oder unter der sorgfältig und korrekt gearbeiteten intarsierten Platte unversehens der Bockfuß hervortritt. Ein Phantasiestück, zum Beweis, daß hinter der Mobiliarschöpfung das vieldeutige Lächeln des Künstlers stand, der über die Materie Herrschaft gewonnen und sie in leichten Symbolen ausdrückt. Schon die Biedermeier hatten von den Engländern die Bedeutung des Komforts gelernt und den Sinn dieses Wortes auf seine Art geübt, aber trotzdem liebten sie den

Zaubervogel und den Bocksfuß, da und dort zum Zeichen ihres romantischen Weltbesitzes oder der Stimmung wegen, die sich mit dem Zaubervogel erhob oder auf Bocksfüßen heimliche Wege ging. Oder kurz, weil man sich gelungener Arbeit freute und das Groteske in der typischen Gesamtheit um so wohltuender empfand. Einerlei. Das Typische gilt nur für den Handwerker, nicht für den Künstler. Pankok darf die eine rühmliche Ausnahme machen, in der angewandetn Kunst mit allen Kaprizen des Künstlers zu arbeiten. Die ethische Mission, das heruntergekommene Handwerk wieder zu den Begriffen der Sachlichkeit, der konstruktiven Logik und der angemessenen Form zurückzuführen, haben nach mehrfachen tastenden Griffen und Danebengriffen ohnehin die meisten Künstler im Laufe der letzten Jahre der Bewegung als ihre Aufgabe erkannt. Es schadet nicht, wenn einer, der besonders das Zeug dazu hat, nichts wie Künstlermöbel macht, wenn er die Alltagslogik auf den Kopf stellt, sofern es ihm gelingt, eine neuartige Schönheit zu offenbaren, die ihre eigenen konstruktiven Gesetze hat. Pankok darf das tun. Er darf Sofas bauen, von denen das Vorderbein allein ein Kunstwerk repräsentiert, interessant in der Form, köstlich durch leichte Schnitzerei und eingefügte Materialien, höckerig und prächtig wie der hornige Panzer seltener Skarabäen, schillernd wie die Schuppenhaut eines legendenhaften Fisches, und mit allem vergleichbar, was die Natur an Kunstformen hervorbringt. Er darf die stützenden und tragenden Teile etwa eines Schrankes mit einem Formengespinst überziehen, mit Schnitzereien, die aus diesem konstruktiven Teil ein gespenstiges Element machen, einen skelettartigen Griff; er darf die Holzteile, die als Pfeilerstützen und Stäbe auftreten, wie ein Knochengerüste ausbilden, wie er es tut, an den Verbindungsstücken Ver-

kröpfungen auswachsen lassen und im ganzen Linienumriß, sowie an den Schmuckmotiven ein gesteigertes Leben ausdrücken. Es entspricht keiner äußeren Notwendigkeit, daß er auf diese Art bildet; er folgt nur der inneren Notwendigkeit, einer Phantasie, die unerschöpflich ist, und die mit ihrem eigenen Maßstab gemessen werden will. Diese Phantasie strebt darnach, dem Material zu seinen Eigenschaften eine Seele zu geben, eine neue Kraft, die es aus dem Bann der stofflichen Gebundenheit erlösen soll. Es ist klar, daß der Künstler sich in die Natur seines Materials eingelebt haben muß, und daß er mit seiner Eigenart früh vertraut gewesen ist. Seiner Schreinerabkunft zufolge, betrat er zuerst die Schreinerwerkstätte und sein bildnerischer Trieb führte ihn zu einem Bildhauer und Steinmetzen, ehe er zu einem Dekorationsmaler in die Lehre kam. Wie die Dinge damals noch lagen, mußte einer, der höher strebte, Maler werden. Es war der Umweg, auf dem er in das Kunstgewerbe und in die Architektur gelangte. Der Maler in ihm steht in jeder Hinsicht im Hintergrund trotz respektabler Leistungen. Sein Genie ist im Ornamentalen und Dekorativen zu Hause. Dort sind unter seiner Hand diese kleinen Wunderwerke entstanden, die in dem Gesamtbild des modernen zur Homogenität neigenden Schaffens einen Glanzpunkt darstellen. Die Zeichnung ist zart, ebenso, wie die Koloristik, aber sie ist zugleich rauh und eckig, vielzackig gebrochen und doch voll Rhythmus, ganz ätherisch, leicht und flüssig. Seine ornamentalen Einfälle, die zuerst durch den Pan und durch die Jugend 1896 bekannt wurden, seine Vignetten und Buchschmuckzeichnungen, seine Tapeten und Stoffe stehen an Schönheit und Ideenfülle in nichts hinter den japanischen Leistungen zurück. Er hat Ornamente gezeichnet, die man niemals zu Ende sehen wird; sie haben keine Ähnlichkeit mit

einem bestimmten oder bekannten Gebilde und sie haben eine Ähnlichkeit mit allem, was schön und eigenartig genannt zu werden verdient. Wie in den genannten japanischen Ornamentbüchern, kann man in seinen Arbeiten dieser Art eine Ahnung von allem sehen, von der Rätselhaftigkeit des Meeres und seinen merkwürdigen Gebilden, von Sonnenaufgängen und Untergängen mit zarten, schattenhaften Körperumrissen hinter einem Netz von leicht geknickten Ranken und fadenartigen Gezweigen, von Blumengewinden, die in seltsamen Formen, wie am leichten Geäst hinhängen; von traumhaften Bildern mit dünnfädigen Wedeln, in einer ungewissen Atmosphäre, wo Vögel durchziehen, nie gesehene Vögel, wie sie nur im Zustande der Entrücktheit erschaut werden können. Also stehen auch die anderen dekorativen Arbeiten des Künstlers und somit auch seine Möbel nicht ganz im Bereich des bloß vernunftmäßigen, sondern mit einem größeren Teil ihres Wesens im Reich des Illusionären. Ich glaube, es wird eine Zeit kommen, wo man solchen Erscheinungen eine größere Aufmerksamkeit zuwenden wird. Ich glaube nicht, daß sie dem Künstler vollends gefehlt hat. Die äußere Anerkennung ist ihm nicht ganz versagt gewesen, wie aus seiner Berufung nach Stuttgart hervorgeht, wo er seit Jahren die Lehrateliers leitet. Aber das ist nicht das Wesentliche, worauf es ankommt. Die ganze Bewegung ist mit Recht darauf gerichtet, in alle formalen Äußerungen des Lebens Korrektheit zu bringen. Der englische Begriff Komfort wirkt stark auf uns und auch die Eleganz, was sehr recht ist, sehr notwendig. Wir brauchen beides dem Philister gegenüber. Sonst ist er nicht zu genießen. Aber wenn wir einmal so weit sind, dann kommt auch die Sehnsucht nach dem Zaubervogel. Ich kann mir sehr gut vorstellen, daß man in seinem Haus nicht in fremden Stimmungsgedichten

leben will, aber ich kann mir vorstellen, daß man einen Raum besitzt, oder vielleicht nur ein einziges Stück, in dem die Wunderkraft einer eigenartigen schöpferischen Seele lebt, also ein einzelnes köstliches Gebilde, aus dem etwas hervorleuchtet, wie ein Märchen. Wenn dieses Gebilde noch obendrein etwas von dem Wirklichkeitssinn des Komfort enthält, den ich dem Künstler wünsche, so daß der Besitzer auf die philiströse Frage nach dem praktischen Zweck des Möbels eine befriedigende Antwort geben kann, dann ist der Gipfel der Wünsche erreicht. Mehr kann man nicht verlangen.

Josef M. Olbrich.

Wo blieben wichtige Städte, wie Frankfurt, Leipzig, Hamburg, im Vergleich mit dem kleinen Darmstadt? Dieses kleine Darmstadt rückte gleich zu Anfang der Bewegung in die vorderste Reihe der Kunststädte und mußte in einem Atem mit München, Wien und Dresden genannt werden. Diese vier Städte galten von vornherein als die Brennpunkte des künstlerischen Lebens. Ich weiß nicht, ob die geldreichen und kulturarmen Städte, die ihren Fortschritt nur in dem Bruchstück der materiellen Größe zeigen können, die feine Lehre begriffen haben, die in dem Beispiel liegt, das die Persönlichkeit gibt. Die moderne Gesinnung des Fürsten erhob die kleine Residenz sofort zu einer geistigen Bedeutung, die die ungleich mächtigeren Bürgerstädte weit in den Schatten stellt. Während in den deutschen Kunst-, Handels- und Industriestädten, wo sich Kräfte und Mittel konzentrieren, die Künstler und die auf Qualität angelegten neuen Werkstätten sich nur unter einer Last von Widerwärtigkeit, Feindseligkeit, und materiellen Hemmungen durchsetzten und in diesem Kampf die besten Kräfte zerrieben, bot in Darmstadt die persönliche Initiative des Fürsten mit eigenen Mitteln einer Reihe von neuen Künstlern die Freiheit des unbelasteten Schaffens und die Möglichkeit der Aufträge, die sich mit der Gründung der Darmstädter Künstler-Kolonie einstellten. 1899 wurde der Wiener Architekt Joseph M. Olbrich nach Darmstadt berufen und 1901 zeigte die eigenartige Darmstädter Ausstellung als „Dokument deutscher Kunst" die fertigen Häuser und Ateliers der Gruppe, die auf der Mathildenhöhe eine neue künstlerische Heimat gefunden hatte. Außer Olbrich, dem Erbauer der Künstlerhäuser und des Ausstellungs- und Atelierhausgebäudes „Ernst-Ludwig-Haus", gehörten damals

Christiansen, Bosselt, Huber, Bürck, Habich zur Kolonie und vor allem auch Peter Behrens, der sein Heim sowie die ganze Innenausstattung nach eigenen Entwürfen errichten ließ. Den Spießer ärgerte die großartige Berühmung des Wortes „ein Dokument deutscher Kunst". Die Geschichte der modernen Bewegung hat die Pflicht, die Echtheit dieses Dokumentes zu prüfen und zu erklären. Nie war die Mission der machtvollen Persönlichkeit größer, als in solchen Zeitverhältnissen. Es hätte zahlloser Beispiele solcher persönlicher Initiativen bedurft, um die künstlerischen Minoritäten zu stützen und zu fördern. Es bedurfte einer Sanktion, der unberechenbaren Tragweite des hohen, weithin sichtbaren Auftrages, der auf die Allgemeinheit die zwingende Kraft eines Symbols ausübt. Denn die Allgemeinheit hat kein Urteil, keine Autorität, keinen Willen. Sie hat nur stürmische, ungerechte Liebkosungen und ebensolche Gehässigkeiten. Die Pflichten gegen die Kunst gehörten zu den ersten traditionellen Aufgaben des absolutistischen Fürsten, dem die Kunst einen Ruhmesmantel wob. Die Verpflichtung hört nicht auf, seit der Fürst Bürger geworden ist. An Stelle der Glorifikation des unumschränkten Ichs tritt die Glorifikation des Volkes, mit dem sich der Fürst identifiziert. Die wertbildende Kraft des Talents ist nach wie vor der Obhut der machtvollen Persönlichkeit anheimgegeben. Nur die Unübertrefflichkeit der Leistungen auf dem Gebiet der menschlichen und künstlerischen Kultur sichert einem Volke die Weltherrschaft. Die Förderung der immer revolutionär wirkenden schöpferischen Kräfte ist die vornehmste Aufgabe des Fürsten, wie überhaupt der Persönlichkeit, wenn die Kultur fortschreiten soll.

Insofern lieferte Darmstadt ein Dokument. Auch nach der künstlerischen Seite hin, wenn man die allgemeinen Ver-

hältnisse von 1901, als dieses Wort geprägt wurde, in Betracht zieht. Schon nach vier Jahren, seitdem die Erneuerung der Form in den gewerblichen Künsten eingesetzt hat, war hier in einem ungewöhnlichen Maße die Gelegenheit geboten, die neue gewerbliche Gestaltung in einer baukünstlerisch bestimmten Einheit durchzuführen und alle Hervorbringungen der angewandten Kunst, soweit sie das Haus betreffen, in einen architektonischen Zusammenhang zu bringen. Der für die damalige Lage ansehnliche Vorzug bestand darin, daß die in den ersten Jahren meistens für die Ausstellungen schaffenden Künstler hier ein Ganzes boten, das die ephemere Ausstellungsexistenz überdauern und einen bleibenden Wert bilden sollte, ein Dokument. Es ist bekannt, daß Peter Behrens sein damaliges Haus auf der Mathildenhöhe aus einem Guß fertigstellte und bis auf den letzten Nagel selbst durchbildete. Alle künstlerischen Probleme der Zeit wurden in jenem Stadium der Lösung nahe gebracht. Nicht nur der große Umfang der dekorativen und gewerblichen Künste, sondern auch ihre entscheidende Anwendung auf die Bauaufgaben, die nicht nur das Wohnhaus, das Atelier- und Ausstellungsgebäude, sondern auch den Festraum, das Theater betraf. Die eigenartigen, architektonisch geleiteten Gedanken, die in bezug auf das Theater auf der Mathildenhöhe entstanden, sind in der bekannten Schrift Peter Behrens' niedergelegt. Der eigentliche führende Architekt auf der Kolonie jedoch war Olbrich und blieb es, während der übrige Bestand in den folgenden Jahren die Namen wechselte. Olbrich ist die bestimmende künstlerische Individualität, die der Darmstädter Gründung eine charakteristische Physiognomie gibt und ihre Bedeutung lebendig hält. Der Künstler besitzt nicht nur die leichten Vorzüge seiner Rasse, sondern er verbindet damit auch das positive Können des geborenen Architekten. Die Mehr-

zahl der hier behandelten dekorativen Künstler, die von der Malerei zur angewandten Kunst und von hier in die Architektur gerieten, sind interessant als Autodidakten, die schöpferisch sind, und revolutionär durch die ungebrochene, von keinerlei fachmännischem Ballast beschwerte Kühnheit ihrer Versuche, an denen sie sich vollendeten. Olbrich jedoch trat in ihren Kreis als fertiger Architekt, der nichtsdestoweniger die Leichtigkeit und Frische einer dekorativ anschauenden Phantasie mit der soliden Grundlage eines bewußten Architekturkönnens verband. Die Gabe der mitreißenden Begeisterung ist bei dem Künstler, der schon vorher in Wien den Ton angab, als dort die Sezession begründet wurde, deren Ausstellungsgebäude bekanntlich Olbrich gebaut hatte. Es ist für die Stimmung der Bewegung an ihrem Anbeginn charakteristisch, daß Olbrich in Wien nicht als Architekt, sondern nur als Zeichner oder Maler in der jungen Gruppe, die als Träger des modernen Gedankens auftrat, aufgenommen werden durfte. Trotzdem hat er gerade als Architekt die entscheidendsten Anregungen zu geben vermocht. Das ist natürlich, und auf der ganzen Linie der modernen Bewegung ist im Laufe der zehn Jahre die Architektur als Inbegriff der bildenden und gewerblichen Künste bestimmend hervorgetreten, ja, die fernere Entwicklung weist der Baukunst die entscheidende Rolle zu an Stelle der früher allzu selbstherrlichen Malerei. Es mußte so kommen, wenn das künstlerische Schaffen überhaupt ins Lot gebracht werden soll.

Der künstlerischen Art nach ist Olbrich mit Klimt verwandt. Dieselbe Rasse. Sie ist wienerisch, wenn man mit diesem Wort einen leichten, feinen Schwung bezeichnet, eine melodiöse Rhythmik, bei der man an Schubert, mehr aber noch an Lanner und Strauß denken mag, und die sich ebensogut auch sichtbar künstlerisch auszudrücken vermag, in

Farbe und Linien, in Architektur und Dekoration. Etwas von dem Wesen Makarts ist in beiden, wie früher schon angedeutet, wenn man auch im Hinblick auf Makart nur den künstlerischen Schwung in Betracht ziehen darf, nicht aber den formalen Tiefstand seiner Zeit; also, etwa Makart in die moderne Welt transponiert. Der Vergleich ist natürlich nicht allzu buchstäblich zu nehmen, denn er will nur eine geistige künstlerische Verwandtschaft andeuten, die gar nicht grobkörnig, gar nicht materiell ist. Auch Olbrich war im besten Zuge, der vergötterte Liebling der Wiener zu werden, wie es seinerzeit Makart war. Olbrich hat das Zeug dazu. Die Schwierigkeiten und Hemmnisse, die andere sehen, existieren für ihn nicht. Er ersteigt alle Barrikaden, bricht alle Mauern, riegelt alle verstockten Herzen auf, wenn er will. Wieso, womit? Mit Heiterkeit, Frohsinn, Geist, Witz, guter Laune, Kraft der künstlerischen Überlegenheit und einer glücklichen Seelendisposition, die Humor hat. Das ist einmal ein Mensch, der keine Enttäuschungen erleben kann. Man muß oft mit Verwunderung fragen, warum seine Wiener Freunde, im Umkreis der Wiener Werkstätte, in der Stadt so isoliert dastehen und nicht die Begeisterung des für alles Neue und Originelle leicht entzündlichen Wiener Lebenskreises entfachen können. Vielleicht liegt es daran, daß jenen Künstlern in Wien der bekannte Humor fehlt, daß sie zu ernst, bei aller Vornehmheit zu wenig leutselig sind. Vielleicht ist ihre Tugend schuld. Anders bei Olbrich. Er trifft bei dem Rheinländer auf verwandte Stimmungen. Das Volk an der Donau und am Rhein, ja, die haben etwas gemeinsam. Von Köln aus führen allerlei Gedankenbrücken nach Wien, und mehr als einmal ist man von frappanten Ähnlichkeiten betroffen. Olbrich, der die Künstlerhäuser auf der Darmstädter Kolonie herstellte, davon

einzelne von fein abgestimmten, rhythmischen, auf Schlichtheit bedachten Verhältnissen beherrscht, hat seither den Rhein entlang köstliche Architekturen geschaffen. Zu den Glanzpunkten wird gehören das neue Museum, das mit dem Turm dem Darmstädter Stadtbild ein bedeutsames Gepräge verleihen soll, die mit unendlicher Liebe und Hingebung durchgebildete Gartenstadtanlage am hohlen Weg, der Warenhausbau in Düsseldorf, um nur einige zu nennen. Es ist nur zu bekannt, daß Olbrich als Meister der feinen Farbenstimmung raumkünstlerisch die vorzüglichsten koloristischen Wirkungen erzielt, ganz abgesehen von dem formalen Ideenreichtum, der immer neue Überraschungen zu gewähren hat. Der Farbengarten, der eine entscheidende Erneuerung in der Kunst des Gartenbaus bedeutet, ist seine Schöpfung. Sie gibt der Blume und der Blumenfarbe ihr natürliches Recht als Herrscherin des Gartenbezirkes, wobei Grundsatz ist, daß eine Farbe mächtig vorherrscht, um künstlerisch zu wirken, und eine Schönheit zu erdichten, die von der glühenden Pracht der Sonnenauf- und untergänge träumt, von dem tiefen Blau des klaren Himmels, davon die Blumen mit ihren reinen Farben ein Gleichnis sind. Die dichterische Bewältigung stattet seine Schöpfungen mit einer sinnlich-übersinnlichen Schönheit aus, die zu der klaren, sachlichen Beherrschung als kostbarer Mehrwert hinzutritt. Er hat „Ideen", wo andere bloß Versuche und Studien wagen können. Ideen sind das kostbare, seltene Geschenk der Götter, ewig gefürchtet und zuweilen gehaßt, zugleich aber auch ewig begehrt, als unentbehrliches, notwendiges, verjüngendes und beglückendes Labsal.

Hier, wie in allen anderen Fällen, von denen die Rede ist, gilt der Grundsatz, daß wir nur die Kunst verstehen können, die wir mit Liebe betrachten.

Peter Behrens.

Abgeklärtheit und Altersreife ist in den letzten und neuesten Werken des Künstlers, die kühle Ruhe des Klassizismus, die goethisch anmutet, bei aller Modernität. So erlebt der Künstler von heute, der nicht nachahmt, sondern schöpferisch wirkt, den Geist der Antike. Seine Werke möchten die subjektive Stimmung des Tages abstreifen und bewußtvoll dem hellenischen Geist des einfach Monumentalen zustreben.

Alle neuen Ornamentkünstler, die sich dem Kunstgewerbe und der Architektur zugewendet hatten, haben schließlich die Fülle des Ausdruckes erkannt, die in der Einfachheit liegt. Als die ersten Werke der Neuen aus dem Dunkel auftauchten, die Möbel, die Tapeten, die Gläser, die Beleuchtungskörper, die Wanddekorationen und Glasfenster, herrschte das zügellose Temperament, das sich dionysisch gebärdete und in Erfindungen schäumte, genial im Irrtum und verzerrt bis zum Geschmacklosen, wie es einer Epoche entspricht, der jeder Maßstab fehlt. Die Epoche hatte, wie jede andere, ihre Diktatoren, ihre Gewalthaber, die den anderen ihre vorübergehende Herrschaft aufdrängen. Die Architekturen und kunstgewerblichen Hervorbringungen der wilden Jahre kennen keinen anderen Maßstab, als den der eigenen, gewaltsam hervorgekehrten Subjektivität, aber die erfahrungsschweren späteren Jahre sehen sie bescheidener werden und künstlerische Gesetze aufsuchen, die als unverletzlich selbst von den kühnsten Individualisten respektiert werden. Je mehr das Schaffen in dieser interessanten Entwicklung sich der gnadenlosen Tageshelle des gegenwärtigen Zeniths nähert, desto mehr schwindet das Wilde, triumphiert das schlechthin Einfache und Große und sucht den

formalen Zusammenhang mit dem unauffälligen und schmucklosen Alltag; und die Werke, die dem Alltag dienen oder über ihm stehen, wie die Baukunst, suchen ihre Selbständigkeit innerhalb der Perspektive, die in dem Klassischen als der Verkörperung der unvergänglichen Gesetze der Schönheit gipfelt. Im Wege der Abstraktion haben die Künstler diesen Anschluß gefunden.

Auf dem Wege der Abstraktion ist Peter Behrens aus seinen wirren Anfängen zu jener geläuterten Gesetzmäßigkeit gekommen, in der der Schimmer eines apollinischen Kunstideals dämmert. Dieser Künstler, der durch sein Denken stark ist, logisch und konsequent, hat in der verhältnismäßig kurzen Zeit von zehn Jahren einen ungeheuren Weg zurückgelegt. Der Abstand ist enorm, der das heutige Architekturschaffen des Künstlers von den Anfängen trennt, die aus der Münchener Zeit bekannt geworden sind, da er als Maler in seinen Porträts und in den etwas schwerfälligen symbolischen Wandgemälden den Ornamentkünstler zu offenbaren anfing, und viel später noch, ehe es ihm gelungen war, einen erdenschweren Rest von naturalistischer Naturnachbildung aufzulösen und vergeistigt in die höhere Sphäre des Stils zu übertragen. Lange Zeit geht dieser Bruch durch seine Werke, dieser offenkundige Widerspruch zwischen Können und Wollen, dieses verzweifelte Ringen, da noch ein hemmender Rückstand der realistisch nachgebildeten Formen die Freiheit und Harmonie seiner auf Stileinheit gerichteten Schöpfungen beschwerte. Aber in diesem schweren Ringen gewann schließlich der Künstler die Oberhand und erreichte eine Höhe, die ihn weit hinaushebt, ja, die ihn auf den verschiedenen Etappen seines Aufstieges völlig verwandelt, seine spätere künstlerische Physiognomie der früheren gänzlich unähnlich macht. In den halb bild-

haft, halb ornamental wirkenden dekorativen Arbeiten mit den keineswegs glücklichen Pflanzenstilisierungen der Münchener Zeit, in dem oft unmotivierten, gewaltsamen Zusammenfügen naturalistisch figürlicher und stilistisch ornamentaler Elemente findet sich kaum noch eine leise Andeutung des späteren Künstlers, der die Harmonie der Raumabstraktion, die Schönheit abgewogener Flächenverhältnisse, das übersinnliche, rein geistige Element der architekturalen Harmonie, die fast musikalisch oder rhythmisch empfinden kann, so vollkommen ergriffen hat, wie er, und die Linie in Form eines streng geometrisierten Ornaments nur mehr dazu gebraucht, diese abstrakte Schönheit des Räumlichen zu versinnlichen. Aber gerade dieser gewaltige Abstand zwischen den Schaffenspolen seiner zehnjährigen Arbeit verraten die ungewöhnliche geistige Spannkraft des Künstlers, die Stärke seines Intellekts, die umfassende Herrschaft seines Architekturwillens, der alle Elemente vom Schriftdruck und Bucheinband, bis zum Monumentalbau, Theater, Kirche, Krematorium und Gartenarchitektur einheitlich und harmonisch gestalten möchte. Die Leistungen des Künstlers in der ersten Etappe, vor seiner Berufung nach Darmstadt, haben nur relativen Wert und sind entwicklungsgeschichtlich interessant, gleichsam als Gradmesser für die weitere künstlerische Entfaltung der Persönlichkeit, man denke an den Musikraum des Krematoriums, an das Naturtheater für die Goethespiele in der Mannheimer Ausstellung 1907, an seine Gartenanlage in Köln 1906 usw., sie zeigen aber auch, daß der Künstler von vornherein, als er die Malerei verließ, auf dem Gebiet der angewandten Kunst nach Universalität strebte und auf allen Gebieten nach dem Grad seiner damaligen Erkenntnisse und der Geschmackshöhe in Deutschland anregend zu wirken suchte. Mit seiner Berufung nach Darmstadt, die

ihn sofort auf ein höheres Niveau stellte und vor eine praktische Architekturaufgabe setzte, den Bau und die Einrichtung seines Hauses auf der Mathildenhöhe, tritt die zweite Etappe seines künstlerischen Aufstieges ein. Es ist gleichgültig, welche Einflüsse und Vorbilder sich bei ihm geltend machten, aber in dem Ausstellungsjahr 1901 der Darmstädter Künstlerkolonie treten in seinen Leistungen bereits die seine weitere Entwicklung bestimmenden Züge nach dem Einfachen, schlicht Monumentalen hin, bedeutsam hervor. In Darmstadt hatte er einen vollständigen architektonischen Organismus nach außen und innen durchzubilden. Sein damaliges Darmstädter Haus mit den ungeteilten kräftigen Leitlinien aus stumpf rotbraunem Steinzeug, in das wirkungsvoll behandelte Dachgebilde überführend, ist bekannt und merkwürdig durch den ungewöhnlichen Grad von monumentaler Feierlichkeit, die allerdings schwer und wuchtig auf dem Wohngebäude lastet. Aber der Künstler mußte seiner Absicht gerecht werden und ein Ganzes durchbilden, das im Inneren des Hauses in einer mystischen Ornamentik ausklingt, die eine Neigung zur geometrischen Erstarrung ausdrückt und ihre Feierlichkeit durch schwere Farbentöne erhebt. Die herbe Strenge dieses Künstlernaturells umschließt eine weiche, empfindsame Seele. Die Seele besitzt eine Passivität, die sich leicht einem fremden Machtgebot unterwirft, wenngleich sie neben dieser Empfänglichkeit die Kraft der Disziplin besitzt, die Fremdes in Eigenes verwandelt. Die geniale Überlegenheit Van de Veldes hat bis dahin manche Spuren in dem Schaffen des Künstlers hinterlassen, was nicht zu verkennen ist, wenn auch der Künstler dieses fremde Erz ungeschmiedet und gehärtet hat. Bald aber kommt neuer Fluß in seine starren Formen und eine dritte Etappe seines Entwicklungsganges ist erkennbar, als er Darmstadt hinter sich hat und in Düsseldorf die Kunstgewerbeschule organisiert.

Dann aber ist Van de Velde aus seinem Empfindungskreis ausgeschaltet unter der Berührung mit einer neuen Welt, die ihm weiteres Wachstum gibt. Es ist kein Geheimnis, daß er von da ab den Wiener Künstlern, oder genauer gesagt, dem Künstlerkreis der Wiener Werkstätte eine entscheidende Anregung verdankt, die in seinem weiteren Schaffen einen breiten Raum einnimmt. Es ist eine Annäherung, die beide Teile ehrt. Behrens mußte ohne Zweifel in dem auf konzentrierte tektonische Stilbildung gerichteten Hinarbeiten der Wiener Künstler ein Element erkannt haben, das die Verkörperung der Ziele bot, denen er selbst zustrebte. Von da ab geht er entschlossen den Weg der kompliziertesten Einfachheit, auf dem er sich Schulter an Schulter mit dem ganzen exklusiven Wiener Kreis fühlen mußte. Wieder gewinnt seine schwerflüssige Natur aus der passiven Empfänglichkeit eine Kraft, die den neu aufgenommenen Gedanken auf ihre persönliche Art ausspinnt und zu einer schier völlig selbständigen Schöpfung potenziert. Er läßt nun auch die Wiener zurück, nachdem er von ihnen empfangen, was er zur Fortsetzung seines vorgezeichneten Ganges bedurfte. Ihm selbst konnte das Ziel nicht ungewiß bleiben, der sein Können vollendete, worunter ich nicht sein technisches, empirisches und praktisches Können meine, sondern das Können seines künstlerischen Intellekts. Was die Gruppe Mackintosh in Glasgow auszeichnet und in dem Wiener Kreis eigenartig und neu geprägt wiederkehrt, die machtvolle Rhythmik einfachster Raumelemente, die sich fast in eine geometrische Gleichung setzen läßt, diese Erkenntnis hat nun auch Behrens, der mit vollem Bewußtsein der optischen Harmonie zustrebt, sie durch das Raffinement der Einfachheit überwältigender wirkt, als durch die Überladung mit Schmuckelementen, barocken Einfällen und ornamentalem Gespinst. Mit dieser Erkenntnis

findet er sich durch zu allen verwandten Beispielen, des Klassizismus und zu den Quellen, zur Antike, um aus ihren Werken dasselbe Gesetz zu abstrahieren. Es ist das Gegenteil der romanischen, gotischen und barocken Kunst, die ihre unerschöpfliche Phantasie in immer neuen, wunderlichen Gebilden hervorquellen und keine Fläche unbelebt läßt. Ein Künstler wie Behrens aber ist der leichten Gabe der schäumenden Phantasie abhold. Sie hat keinen Raum in der Gemessenheit seines Architekturideales, das vielmehr der klaren und beherrschten Form des Hellenismus zuneigt. Der Künstler sucht in dieser Ferne nicht ein bestimmtes Vorbild, sondern vielmehr die Bekräftigung eines von ihm angeschauten und erkannten Gesetzes, das seit Hellas immer wieder aufs Neue in Erscheinung tritt, keusch, enthaltsam und in absoluter Reinheit wiederkehrend in den Tagen von Byzanz sogut, wie in der Frührenaissanec und in den gespenstigen Inspirationen der Glasgower Gruppe. Es ist im Grunde aller guten Architekturwerke da, d. h. solcher, die in Schönheit bestehen würden, wenn sie auch allen schmückenden Beiwerkes entblößt würden. Es ist immer wieder ein Anfang und ein Ausgangspunkt, wie alles Einfache, wie es gleichzeitig auch ein Reifepunkt sein kann, eine Klärung, eine Erholung vom ornamentalen Wust und eine Offenbarung neuer, entwöhnter Schönheit und ein letztes Ziel. Die Extreme berühren sich, was Geschichte war und Höhepunkt vergangener Kunst, tritt als modernstes Kriterium der Produktion, die auf Ebenmaß hinarbeitet, wieder hervor. Der Künstler vergeistigt seine individualistische Art, bis sie eine Art gemeingültige Ausdrucksform wird, wie jene klassische, die zugleich im höchsten Grade sachlich ist. Der Künstler hat nahezu die abstrakte, sachliche Ausdrucksform gefunden, die sich gemessen und feierlich gibt und ungewöhnlich und individuell er-

scheint. Diese Sachlichkeit bedeutet vielleicht den höchsten Sieg der modernen künstlerischen Disziplin und bildet die vierte Phase in seiner steigenden Entwicklungslinie, die ihn nach Berlin bringt, um ihn an den modernen Aufgaben der Industrie zu beschäftigen. Der Künstler ist an die Berliner A. E. G. attachiert worden, um den modernen Elektrizitätskörpern, Beleuchtungsgegenständen und Architekturteilen und sonstigen verkommenen, jeder künstlerischen Geschmacksregung baren Gebrauchsformen die gute typische Gestalt zu geben, die sie im Sinne einer sachlich künstlerischen Auffassung bedürfen. Diese Berufung ist ein vieldeutiges Kennzeichen, daß die Entwicklung der modernen Bewegung nach dem abgelaufenen Jahrzehnt an einem Wendepunkt steht und an der eigentlichen Aufgabe des Jahrhunderts mitwirkt, in der Industrie und der nationalen Arbeit, die das Kulturbild der heutigen Zeit im wesentlichen bestimmen.

Paul Schultze-Naumburg.

Es erscheint fast unnötig und gewagt, ein Wort über den Künstler zu sagen, der so fleißig Bücher geschrieben hat, soviele weithin bekannte Bücher, in denen er selbst ausführliche Aufschlüsse gibt, über das, was er will und was er von anderen verlangt. An den eigenen Büchern mußte er sich selbst vollenden als Maler, als Lehrer, als Architekt. Das Übergewicht einer kritischen, forschenden, organisatorischen Verstandestätigkeit unterwirft den Künstler in ihm einer rücksichtslosen Selbstdisziplin, die ihm über alle Aufgaben, die er an sich reißt, eine zuverläßliche, fast virtuose Herrschaft sichert. Er hat den Strom von neuen Ideen und Kulturanregungen, die über den Kanal zu uns kamen, aufgenommen, wie die anderen, die seine bedeutenden Vorgänger in Deutschland sind, wie Lichtwark und ein Kreis von Führern und Künstlern, die die Lokalisierung dieser Ideen angebahnt haben, oder wie Obrist, der die Methode der Konfrontation von guten und schlechten Beispielen, die sich so überaus wertvoll und erfolgreich erwiesen hat, als Erster angeregt hat; er aber hat diese fruchtbaren Ideen und Anregungen organisiert; er hat sie in populären Anleitungen verarbeitet, die zur emsigen Beobachtung der Heimat und ihrer Kulturvergangenheit führen. Wenn auch viele Hände in dieser Kulturarbeit zugegriffen haben, gelehrte und ungelehrte, künstlerische und unkünstlerische, fachmännische und laienhafte, so ist dennoch die Physiognomie Paul Schultzes in der weit ausgedehnten und naturgemäß auch vielfach seicht gewordenen Bewegung nicht zu verkennen, die sich in den verschiedensten Formen des Heimatschutzes, des Naturschutzes, des Städtebaues auf heimischer Überlieferung, in den altbürgerlichen Anklängen des Wohnhausbaues und

der Wohnungsausstattung zu erkennen geben, und deren gemeinsame geistige Wurzeln in unendlich vertiefter Auffassung bei dem mächtigsten Verkünder des neuen Evangeliums der Kunst zu finden ist, bei John Ruskin und seinem näheren oder ferneren Jüngerkreis. Als die moderne Bewegung einsetzte, und noch einige Jahre darüber, war Schultze-Naumburg noch Maler, zuerst in München und dann in Berlin, wo er als Kunstpädagoge wirkte, ehe er Architekt wurde. Es ist das persönliche Geheimnis seiner Schriften, daß sie ein Stück Selbsterziehung darstellen. Sie erscheinen als eine theoretische, intellektuelle Vorbereitung für die Praxis, die folgte, auf die geistige Überwindung von Mängeln und Unzulänglichkeiten gerichtet, die für die anderen pädagogisch um so wertvoller sind, je mehr sie an der eigenen Persönlichkeit erprobt sind. So vollendete er sich in der Malerei bis zu den äußersten Grenzen seiner Begabung, um sie endgültig zu verlassen, als er die Probleme, die er auch kritisch behandelt hatte, für sich gelöst sah. In den „Kulturarbeiten" zeigte der Architekt, der er gleichzeitig wurde, die Physiognomie der heimischen Bauvergangenheit, die die Prägung seines persönlichen Bauschaffens bestimmt. Nur die ersten vereinzelten Schöpfungen der Wohnungsausstattung verraten Einwirkungen jenes modernen Subjektivismus, der in den ersten Jahren der neuen Bewegung das Schaffen aller jungen Künstler bestimmt. Diesen Subjektivismus hat Schultze-Naumburg aber schleunigst über Bord geworfen, um sich an die sicheren, verläßlichen Werte der heimischen, bürgerlichen Überlieferung zu halten, die seinem Kunstempfinden verwandt schienen. Von ihnen und der künftigen Richtung des Architekten erzählte er schon als Maler in den bevorzugten Motiven seiner Bilder. Nachdem das künstlerische Gewissen in diesen Vorbildern Beruhigung gefunden hatte, konnte die

stärkere Seite seines Wesens, die organisatorische, geschäftliche und praktisch gerichtete Energie, die sich in dem Baufach auf ihrem eigentlichen Feld sah, zur vollen Entfaltung kommen. Seine „Kulturarbeiten" sind für die Bedürfnisse des Augenblicks geschrieben. Eine spätere Zeit, die vielleicht nicht mehr fern ist, wird sich wundern, daß soviel Selbstverständliches und obendrein sehr an der Oberfläche Haftendes geschrieben und soweit verbreitet werden mochte, wenngleich ein Blick auf die Gegenbeispiele alles rechtfertigt. Dann erst wird ein wirklicher allgemeiner Fortschritt getan sein.

Nicht durch die Bücher, sondern durch das werktätige Schaffen in der Architektur und im Kunstgewerbe hat Schultze-Naumburg die Meinung hervorgerufen, er wolle den Biedermeier wiedererwecken. Der Künstler darf sich gegen dieses Vorurteil zur Wehr setzen. Er hat nichts weiter getan, als daß er seine Erkenntnisse in die Praxis übertrug. Seine Erkenntnisse, die Hunderttausenden die Augen öffneten, die vorher nichts gesehen hatten, mußten im Hinblick auf die Praxis mehr zu bedeuten haben, als eine Imitation anzuregen, für die wir jeden Tapezierer auf die Finger klopfen würden, der sich einmal im Biedermeierstil versuchte. Nicht darum hat der Künstler seinen eigenen weiten Weg zurückgelegt, den Weg der Suche, der Forschung, der Prüfung, der Kasteiung, der strengen Zucht, die über alles Tun Rechenschaft gibt, jede künstlerische Regung der Analyse des Verstandes unterwirft, so lange, bis nichts unklar, nichts unsicher ist und selbst die dunklen Gefühlsmächte der Romantik und Poesie, jener zweiten Natur dieses Verstandesmenschen, begriffsmäßig und sachdienlich organisiert und seiner leidenschaftlichen Vernunft für die gemessene zweckbewußte Anwendung gehorsam sind. Nein, nein also: Nicht darum ging der anstrengende Ehrgeiz den weiten Bogen, damit er, wie

durch einen bösen Sommernachtspuk im Kreise irre geführt, sich auf den stumpfsinnigen Tapeziererstandpunkt der anachronistischen Biedermeierfexerei zurückgestellt sehe, der kein Ziel ist. Man muß nach tieferen Zusammenhängen forschen, die den modernen Künstler mit der letzten heimischen Überlieferung verbinden und ihn über den Vorwurf der Biedermeiernachahmung erheben.

Ich glaube diese Zusammenhänge gefunden zu haben, die nicht beim flüchtigen Ausstellungsbesuch, wo die oberflächlichen Urteile geprägt werden, erkannt werden können. Man muß auch in des Künstlers Lande gehen, in seine von ihm über alles geliebte thüringische Heimat, die noch die künstlerischen Züge jener Überlieferung trägt, aus der Zeit um Goethe, den verbürgerlichten Nachklang der höfischen Kultur des Barocks, mit allen Vorzeichen der auf Schlichtheit gerichteten modernen Sachlichkeit. Diese heimische Kultur ist voll von diesen Keimen und Ansätzen des neuen Geistes, der zu verwandten Formen führen müßte, auch dann, wenn die Vorbilder, die das Anlehnen bequem und unwiderstehlich machen, fehlen würden. Weimar, Tiefurt, Dornburg, jeder Name ein Kulturvermächtnis, dazu diese zahllosen kleinen Pavillons, kleinen Schlösser, Weinberghäuser, alle liebenswerten Bauwerke, die dem Lande die liebenswerte, schlicht heitere, anheimelnde Physiognomie verleihen und aus den Schriften des Künstlers als die guten Beispiele weithin bekannt geworden sind, die so überzeugend gewirkt haben. Dort stehen sie noch als ein Stück des lebendigen Alltags, bestrickend in ihrer bescheidenen Anmut und unwillkürlichen Vornehmheit, die sich selbst in äußerer Armut mit so viel Würde zu geben wußte. Es ist geradezu ergreifend, wie viel Ausdruck und innerer Reichtum diese äußere Dürftigkeit adelt. Größe liegt auch in den kleinsten und einfachsten

dieser Baugebilde, auf denen ein Nachglanz der barocken Kunst ruht, und die bei aller Anspruchslosigkeit wahrhaft aristokratisch sind, erfüllt von dem Pathos der Distanz, von der maßvollen räumlichen Wirkung, die selbst die kleinen Fälschungen heiligt, die unterlaufen, diese Steinprofile aus Holz, diese Säulenstellungen aus Latte mit weißem Anstrich neben dem ockergelben Mörtelverputz, die auf dem Bodenbelag aus Rupfen aufgemalten Parketts, die kleinen Notlügen, die den abwesenden Luxus in den kleinen Schlössern und Liebesnestern vortäuschen und eher rührend sind, als verstimmend, namentlich in Verbindung mit den unverlöschlichen Namen und Erinnerungen, die solche Räume mit unvergänglichem Leben beseelen. Was hat die neue Zeit mit ihrem Reichtum an Mitteln diesen seelischen Gütern entgegenzusetzen, die sich in solcher Entblößtheit und Prunklosigkeit entfalteten? Man könnte ganz klein werden, bei diesem Gedanken. Und gar im Goethehaus, das nebenbei erwähnt, von Schultze-Naumburg in Stand gesetzt wird, wo die diurnistenhafte Schreibstubenkahlheit des Arbeitszimmers dem Besucher ans Herz greift. Trotzdem, wieviel Geschmack und Gediegenheit in der Zeit lag, ist bekannt. Der Zauber ist mächtig, namentlich im Vergleich mit dem, was die neue Zeit daneben gestellt hat. Die Luft der Heimat, ihre Landschaft, ihre Stimmung, ihre Formenwerte, sie gehören dem Künstler, der sie ergriffen hat, als Maler, als Kunsttheoretiker, als Architekt, als Raumkünstler. Er hat diese Formensprache zur seinigen gemacht und mit Überlegenheit nach dem Grade seiner Einsicht in die Bedürfnisse des modernen Menschen angewendet. Keinesfalls konnte es sich für ihn darum handeln, den Biedermeier wiederzuerwecken. Die Nachahmung des Biedermeierstils würde zweifellos in die Irre führen, weit ab von den Anforderungen, die nach dem

heutigen Stande der Zivilisation verlangt werden. Der Künstler ist den ganz sicheren Weg gegangen, den er sich in den „Kulturarbeiten" vorgezeichnet, der seinen Instinkten entspricht, seiner Neigung für das schlicht Heitere, vornehm Einfache, das sich in den Überlieferungen der Heimat und anderwärts darbietet, wo der Nachklang der Barockkunst diese sich bescheidenden, bei aller Prunkentsagung noch immer frohsinnig anmutenden Formen hervorrief. Der Künstler, der in diesen Erscheinungen sein Wesen erkannt zu haben meint und ihnen zustrebt, mit der unbezwinglichen Sehnsucht, die ein Rassengeheimnis zu erschließen scheint, ist zugleich seiner Vernunft gefolgt, die lebensklug und ökonomisch zum Verzicht auf die individuelle Stilschöpfung riet, zugunsten dieses fruchtbaren Eklektizismus, der ihn in lebendige Beziehung brachte mit allem, was der Süden in der Nachempfindung des antiken Geistes von der Renaissance bis zum späten Empire hervorgebracht hat. Seiner praktischen, organisierenden Natur nach, hatte er auch hierin das Mittel gefunden, in die Breite zu wirken. Das Vorrecht genialischer Naturen, ihre künstlerische Eigenart zu entwickeln und dem Hergebrachten als neuen Wert entgegenzusetzen, durfte er mit rühmlicher Selbsterkenntnis anderen, schöpferischen Kräften überlassen, die den Ruhm der Apostel, der Märtyrer und Helden mit Würde und Berechtigung zu tragen wissen. Aber dieser Künstler hat nicht den Beruf zum Apostel, Helden oder Märtyrer, der sich mit der eigenartigen schöpferischen Kraft verbindet, er ist vielmehr der Mann des guten Geschmackes, der angenehm verbindlichen Lebensart, ein Kind der Welt, das das bürgerliche Kulturideal der Nachgoetheschen Zeit mit dem praktischen Amerikanismus der Gegenwart in Einklang zu bringen weiß. Seine Mission weist ihm diesen Platz an, der ihn künstlerisch an den Ausgang der

schlicht vornehmen, bürgerlich bescheidenen Goetheschen Lebensepoche stellt. Er faßt diesen vergessenen oder vielmehr verkannten Schatz, der in jener Zeit beruht und hebt ihn hoch empor, um ihn der suchenden, ratenden, problematischen Gegenwart als erprobten Wert aufs Neue darzureichen. Er wählt ganz bewußt diese Abhängigkeit von einer fremden, fertigen Form, weil ihm sein Gewissen sagen muß, daß diese Form gut ist, und daß sie seiner Individualität entspricht, die keine eigenartige Schöpfung zu geben hat. Seine Aufgabe ist streng genommen, kaum künstlerisch, soll es vielleicht gar nicht sein. Er kann sie demgemäß auch mit der Großzügigkeit eines tüchtigen Geschäftsmannes durchführen, der eine Kulturarbeit leistet, indem er die typischen Geschmacksformen, die um 1840 stehen blieben, erneuert und die Arbeit eines guten Gewerbes im Hausbau, Möbelbau und Gartenbau fortsetzt, die ebenfalls damals stehen geblieben war. Es hat für ihn und für die Art seiner Begabung keinen Sinn, individuell schaffen zu wollen und auf die Unsicherheit eines kleinen Liebhaberkreises zu bauen. Es entspricht viel mehr seiner Notwendigkeit, mit allen Mitteln der modernen Praxis auf das Ganze zu wirken, wozu ihn das Typische seiner Formensprache und seine sichere, wohldisziplinierte Herrschaft über diese Formen berechtigt. Der Typus ist bekannt und bewährt. Er ist weder örtlich noch zeitlich, noch individuell gebunden; er ist überall zu Hause, denn er hat in den Zeiten jener altbürgerlichen Kultur, als die Ausstrahlung des festlich heiteren Barocks die Welt beherrscht, überall, wo die Menschen ein Haus liebten, das sich gut der Landschaft einfügte, hell und heiter gestimmt war, mit geräumigem einfachen Hausflur, einer luftigen, nicht monumentalen, aber behäbig angelegten Treppe, die zu den Zimmern führte, zu Zimmern, intim und weltabgeschlossen,

und zu anderen, hoch und heiter, mit viel Glas in den Wänden, wie ein Gartenpavillon, hohen Fenstern, die mit weit nach außen aufgeschlagenen grünen Holzläden die schönsten Teile der Landschaft hereinblicken lassen, und in dem belaubten Gezweig mit dem bunten Getier der bedruckten Tapeten das Gleichnis der Naturfreunde fortsetzen, Zimmern also, die in langen Flügeln hinziehen, links und rechts von einem einladenden mäßig großen Mittelsaal, dem ein paar Fuß Balkonbreite, auf dem Portikus des Haupteinganges ruhend, vorgelagert ist, mit einem nimmerermüdenden, entzückenden Niederblick auf die gerade hingestreckten Gartenbeete und auf den zwischendurch geradenwegs führenden Aufgang, der von der entrückten, leicht geschwungenen weißen Silhouette des Holzgittertores heraufkommt. Es ist der altbekannte, liebenswerte Typus des Herrenhauses das in unendlicher Vereinfachung dem aristokratischen Beispiel des XVIII. Jahrhunderts folgte. Es ist der Wohnhaustypus, den der Künstler auch für Ernst von Wildenbruch in Weimar hingestellt hat, ein Typus, den er selbst als die derzeitige reinste Verkörperung seines Architekturideals bezeichnet. Der Herrensitz, das einfache Schloß, durch nichts als durch schönes Ebenmaß wirkend, Landsitz und Wohnhaus dieses Stiles mit den dazu gehörigen Raumausstattungen und Gartenanlagen und Wohnungseinrichtungen, die auf diesen anmutigen Typus gestimmt sind, bezeichnen den seiner Eigenart und Neigung entsprechenden Umkreis der praktischen Betätigung des Künstlers. Dieser Typus, der sich fast in allen Gegenden, wo sich barocke Einflüsse geltend gemacht haben, aus der Zeit der bürgerlichen Kultur um 1800 erhalten hat, bildet den populären Gegensatz zu dem Niedergang des guten Geschmacks im Hausbau- und Wohnungswesen der letzten 40—50 Jahre, wie die vergleichende Beispielsammlung in den Schultze-Naumburg-

schen Büchern überzeugend feststellt. Diesen Kulturniedergang zu überwinden, ist teilweiser Inhalt und Sinn der modernen Bewegung. Warum sollen wir nun auf diese ausgezeichneten Formen der früheren heimischen Kultur verzichten und um jeden Preis Neues schaffen, wenn sich das Gute so bequem darbietet und zur Wiederanwendung herausfordert? Das ist die Frage. Jeder Künstler hat das Recht, diese Frage auf seine Art zu beantworten. Das allumfassende Gesetz der Schönheit liegt nicht nur diesen alten Schöpfungen zugrunde, wenn sie gut sind, sondern es wird in den neuen nud eigenartigen Werken verkörpert sein, auch wenn sie nicht in dem bewußten Nachbilden der überlieferten Form ausgehen. Schultze-Naumburg konnte seiner Überzeugung folgen, er konnte die aufgegriffene Formensprache auf seine eigene Art nach künstlerischem Gutdünken wieder verwenden, nachdem er an ihnen das Gesetz der Schönheit voll erkannt und reichlich bewiesen hat. Er durfte tun, was nicht leicht ein anderer tun darf, ohne den Vorwurf der Stilfexerei und den Verdacht einer auf Täuschung oder Fälschung berechneten unredlichen Absicht zu erwecken. Den Künstler aber trifft es nicht. Er ist einen Weg gegangen, der vor ihm nicht war, und er hat Stufen geschlagen und eine ungeheure Arbeit geleistet, die ihm das moralische und künstlerische Recht verbürgt, auf diesen Stufen stehen zu dürfen. Etwas anderes ist es aber, wenn gegen ihn die Frage aufgeworfen wird, ob überhaupt diese oder jene überlieferte Form es ist, die für uns entscheidet. Ob zwischen der Form, die damals entstand und derselben Form, die durch den Künstler in neuer Anwendung wieder erstehen soll, nicht etwas liegt, was wir nicht mehr in der Hand haben und was wichtiger ist, als diese spezifische Formeigentümlichkeit. Dieses Wichtigere, das wir nicht mehr in der Hand haben und mit allen Mitteln anstreben müssen,

ist die Gediegenheit, die außerordentliche Güte des Materials und die damals darauf verwendete, außerordentlich solide, umsichtige, durch keine Hast in der Qualität bedrohte Werkarbeit. Zur Zeit des Biedermeiers wurde sicherlich manchmal geschwindelt, naiv zwar und gar nicht verstimmend, mehr der Not gehorchend, als dem eigenen Trieb, manche vortäuschende Unechtheit für Echtheit hingestellt, wie schon erwähnt, vielleicht nur als die ersten drohenden Anzeichen des sich vorbereitenden Niederganges. Dürfen wir aber die kleinen Täuschungen, die durch die Ehrwürdigkeit des Alters geheiligt sind, etwa als eine poetische Freiheit hinnehmen, die auch unserer Zeit, wenn sie künstlerisch sein will, gestattet ist? Dürfen wir steinerne Gesimsprofile aus weißgestrichenem Holz, Säulen aus Lattenwerk, mit dem Augenschein von massiver Echtheit hinstellen? Dürfen wir in der Innenausstattung Brutalitäten zugeben, unter Berufung auf dieses oder jenes alte Beispiel und figurale Tapeten mit Ranken und buntem Getier zerschneiden und in Streifen willkürlich aneinandersetzen, mit einem halben Leib hier und einem halben Kopf dort und einem Schwanzstück an einer anderen Stelle? Dürfen wir die Verblichenheit des Alters durch künstliche Mittel den neuen Bestandteilen geben, etwa der koloristischen Schönheit zuliebe? Der Biedermeier als Erzieher ist nur wertvoll in seinen besten Beispielen, worin er ungewöhnliche Liebe für jedes einzelne Stück, künstlerische Feinheit für die Raumwirkung im ganzen und den vornehmen Sinn für die gediegene Schönheit bewährt. Diese Gesinnung des guten Geschmackes ist der reelle und unvergängliche Wert, den wir aufnehmen dürfen, ohne den Tadel fürchten zu müssen, daß es sich um eine Wiedererweckung des Biedermeiers handelt. Den Biedermeier in dieser Gesinnung nach Möglichkeit zu übertreffen, ist ein

allgemeines Kulturziel. Die Frage der Form ist erledigt, wenn wir es dahin gebracht haben. Die organische Form, die wir nötig haben, als der gefällige Ausdruck der sachlichen Bestimmung, ist jederzeit aus den Bedürfnissen des Menschen, der das Maß ist, abzuleiten. Sie wird je nach dem Temperament des Künstlers auf verschiedenen Wegen gefunden und richtig gelöst werden, wenn der Geschmack auf den inneren Sinn für die Gediegenheit gegründet ist. Was uns ewig an den alten Werken fesseln wird, ist dieser Sinn. Was uns parvenühaft erscheint und abstoßend wirkt, ist der Mangel dieses Sinnes und die Nachbildung einer äußeren Form, die nicht auf dem vornehmen Begriff der Qualität beruht. Wenn die Qualität erreicht ist, dann hört die müßige Frage nach dem Stil auf und es ist gleichgültig, auf welchem Weg der Künstler gekommen ist.

Zehn Jahre Kunstunterricht.

Die zehn Jahre moderne Bewegung haben das Schulbild gründlich geändert. Den Unterricht auf die schöpferischen Kräfte des Schülers zu stellen, seinen schüchternen Gestaltungstrieben Mut zu geben, Wachstum und Freiheit, ist die gemeinsame Grundlage der Reform, wenn auch die Methoden nach der Art der künstlerischen Persönlichkeit und ihrer Auffassung verschieden sind. Es genügt zu sagen, daß der Kunstgewerbeschultypus des abzeichnenden, vorlagenkopierenden und künstlerisch absolut unselbständigen Musterzeichners, der von vornherein als williger Handlanger für die Industrie von staatswegen gezüchtet wurde, auf den Aussterbeetat gesetzt ist. Eine durchaus freie und künstlerische Auffassung des Unterrichtes mußte infolge der modernen Bewegung naturgemäß eintreten, selbst wenn darin die Vorgängerschaft des Auslandes gefehlt hätte. Im Ausland hatte man bereits schöne Resultate erzielt, ehe bei uns der Reformgedanke überhaupt keimte. Der Amerikaner Liberty Tadd hatte damals bereits seine Erfahrungen schriftlich niedergelegt und den ersten entscheidenden Anstoß zur deutschen Kunsterziehungsfrage gegeben, die die schwere Kunst des Sehens in den Vordergrund des allgemeinen Erziehungsplanes schoben. Den Vorposten der Reformbewegung bildete Hamburg, wo Lichtwark so überaus segensreich und vorbildlich wirkte, die Erziehung des Laien zur künstlerischen Empfänglichkeit wirksamst förderte, „um zu Menschen zu gelangen, die ein Echo zurückwerfen". In seinen bekannten Schriften sind die entscheidenden Anregungen niedergelegt, die er praktisch in dem Kreis um die Kunsthalle angewendet hat, die künstlerische Veredlung des Dilettantismus, die Reform der Lichtbildkunst, der weiblichen Handarbeiten,

die Erweckung des Verständnisses für die Medaillenkunst, für die Malerei, wie überhaupt für alle Dinge, die im Umkreis der Liebhaber liegen und ein verständiges Publikum suchen, einschließlich der Betrachtung der heimischen Landschaft, ihrer Bauwerke, ihrer Volkskunst, des Wohnungswesens und des Städtebaus. Was Lichtwark für die Geschmackserziehung im allgemeinen tat, leistete auf dem Gebiet der Volksschule die Hamburger Lehrervereinigung, die, auf Liberty Tadd fußend, die lebendigen Grundsätze des Elementarzeichnens und der Naturbeobachtung in die Volksschule trug und das äußerliche, schematische Vorlagenzeichnen ersetzte durch das Zeichnen als lebendigen Ausdruck des innerlich angeschauten Vorstellungsinhaltes. Der neue Gedanke zündete nicht nur in Hamburg, sondern überall, wo vorwärtsschauende Leute saßen, und der Dresdener Kunsterziehungstag war nur das äußere Zeichen einer entscheidenden innerlichen Umbildung, die einem unverrückbaren Ziel zustrebte. Nahezu unabhängig von Hamburg haben sich in Wien einige Verfechter des künstlerischen Prinzips rühmlich hervorgetan; dort hat der Zeichenlehrer Czischek an der Realschule mit ein paar Anhängern in Bürgerschulen ein beherzigenswertes Vorbild geliefert; an der Kunstgewerbeschule hingegen hat Professor Alfred Roller als Kunstpädagoge mit großer Sicherheit und Selbständigkeit Ungewöhnliches geleistet, und auf dem Gebiet der Monumentalschrift hat in Wien Rudolf von Larisch bahnbrechend gewirkt und Reformideen verbreitet, die für alle Kunstgewerbeschulen grundlegend wurden, die neugestaltend diesen Unterricht auf das schriftschöpferische Vermögen des Schülers gründen. Was die Reform an den unteren Schulen anstrebte, ist klar. Sie will nicht von der Volksschule an Künstler erziehen, Künstler von berufswegen, sondern künstlerisch empfin-

bende Menschen, und solcherart den Schwerpunkt der allgemeinen Bildung von dem einseitigen Wissen und der unfruchtbaren Verstandesmäßigkeit auf die Erziehung der Sinne verschieben, auf die künstlerische Fähigkeit des Anschauens und auf die Empfänglichkeit des Herzens für das Schöne. Sie will die formale Bildung fördern und einen Grundstein legen zur Kultur.

In England, dem Mutterlande der modernen Bewegung und namentlich in Amerika, dem Lande der Schuldemokratie, hat man rascher die Konsequenzen gezogen, als bei uns. In Amerika hat man sich nicht auf die Reform des Zeichenunterrichtes beschränkt, sondern man hat den gesamten Volksschulunterricht umgekrempelt und ihn auf die praktische handwerkliche Ausbildung gestellt, die sich als eine Fortsetzung des kindlichen Schaffens- und Spieltriebes ergibt. Von dieser Reform weist Amerika einige hervorragende Beispiele auf. In den sogenannten Schulwerkstätten findet das Kind alle Möglichkeiten der praktischen Betätigung, zu der es Neigung und Sinn hat. Es kann tischlern, metallarbeiten, sticken, töpfern, selbstverständlich auch zeichnen und modellieren, Gartenbau und Blumen pflegen, alle kunstgewerblichen Techniken erlernen und ausüben im Umfange des eigenen persönlichen Bedarfs und sieht sich gleich vor Aufgaben gestellt, die zu seinem Leben Beziehung haben. Dabei herrscht kein Zwang, sondern Freiheit. Der Schüler ist die Hauptsache, nicht der Lehrer. Der Lehrer ist nur die von fernher behutsam leitende Hand. Der theoretische Unterricht wird auf die Werkstättenerfahrung aufgebaut, und auf dieser Grundlage wird eine Bildung gegeben, die alles Lebendige umfaßt, und ein sicheres Gegengewicht gegen jede Verknöcherung, gegen jede Abkehr vom Leben und seinen Forderungen, gegen jede Einseitigkeit der Kräfteausbildung geben. Der

junge Mensch ist auf das Leben vorbereitet und befähigt, zur sichtbaren Kultur das Eigene beizutragen. In Schweden, dem führenden Lande der sozialen Reform und der Bildungsbestrebungen, hat sich eine Schule gegründet, die von dem amerikanischen Vorbild entnahm, was ihr für die eigenen Zwecke verwendbar erschien, die Samskola in Gotenburg, eine Lehr- und Erziehungsschule, die ebenfalls die Arbeit des Kindes im handwerklichen Sinn fortsetzt, ihm volle Freiheit läßt und mit den alten Schulseuchen, den Prüfungen, den Katheder-konventionen, den Klassifikationen und Strafen gründlich aufgeräumt hat. Herr im Hause ist das Kind oder der Schüler, die Lehrer sind die älteren Freunde, und die Eltern sind an den gemeinsamen Abenden die Gäste. England hat wenigstens in seinen Handwerkerschulen, den Arts and Crafts-Schulen, die, wie alle kunsterzieherischen Reformen, auf Ruskin beruhen, ein ähnliches Beispiel geliefert, aus dem Deutschland für seine Lehrlingsausbildung den allergrößten Nutzen wird ziehen können. Es bleibt also noch viel zu tun für uns. Nicht nur in der Volks- und Bürgerschule, wo der sogenannte Handfertigkeitsunterricht, wenn auch in verbesserter Form, noch immer ein bloßes Anhängsel darstellt, sondern namentlich in der fachlichen Erziehung, die den Handwerker betrifft und den Lehrlingsnachwuchs.

Entscheidend ist der Vorstoß, den Deutschland in seinen neuen Kunstschulen gegeben hat, die auf eine schöpferische kunstgewerbliche Tätigkeit vorbereiten. Die Reformen, die hier durchgeführt wurden, beruhen auf der persönlichen Initiative der Künstler, die sich neben ihrer schöpferischen Tätigkeit auch der Kunsterziehung widmen. Es ist natürlich, daß die Privatschulen eine größere Beweglichkeit besitzen und eine intensivere Anschmiegung an die künstlerischen

Grundsätze als die staatlichen Kunstgewerbeschulen, die der Reform zögernd folgten und mit einem konservativen Stand von alteingesessenen Lehrern beschwert, nur in jenen Abteilungen die frische Kraftwelle verspüren lassen, die mit neuen künstlerischen Kräften besetzt wurden. Wenn es auch nur eine Frage der Zeit ist, bis alle Lehrstellen mit frischen Kräften besetzt sind, so ist die staatliche Kunstschule immerhin ein schwerfälliger Apparat, der nicht von heut auf morgen jede Neuerung mitmachen kann. Der bureaukratische Schuß, der immer, auch in den besten Fällen mit unterläuft, verbietet das fruchtbare Experimentieren und hält sich vorsichtig an das Erprobte. Anderseits ist er nicht leicht in der Lage, einen mißglückten Versuch wieder abzuschütteln. Ihre Einrichtungen haben zu lange bestanden und müssen leider auch getragen werden, wenn sie schon überlebt sind. Dagegen hat die private Initiative alle Vorzüge des Experimentellen; sie ist allein berufen, schöpferisch, bahnbrechend und erneuernd zu wirken. Die Künstler, die mit den bestehenden Schulen unzufrieden sein mußten, konnten nichts besseres tun, als an Stelle des Klagens und Räsonierens die Tat zu setzen. So sind Schulen entstanden, die nicht künstlich in die Welt gesetzt worden sind, sondern die mit Naturnotwendigkeit aus sich selbst hervorgegangen sind, weil der neue künstlerische Geist da war und das Bedürfnis der Übertragung seiner Grundsätze auf Andere hatte. Unter diesen Privatschulen für angewandte Kunst nehmen die von Hermann Obrist in München begründeten und von Wilhelm von Debschitz geleiteten Lehr- und Versuchsateliers, die jetzt unter der ausschließlichen Führung von W. von Debschitz und H. Lochner stehen, einen ersten Rang ein. Sie sind nicht nur Schule, sondern zugleich auch Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst, um die ein ständiger, künst-

lerischer Mitarbeiterkreis geschart ist, der zum Teil aus einem früheren Schülerverhältnis hervorgegangen ist und in seiner jüngsten Ausstellung 1907 ein schönes Gesamtbild seiner auf alle Teile der Innenausstattung und angewandten Kunst ausgedehnten Leistungsfähigkeit bot. Nebst den Arbeiten der künstlerischen Leiter, ferner den sehr geschmackvollen Möbeln von Fritz Schmoll von Eisenwert, den ganz hervorragend schönen farbigen Holzschnitten des Professor Karl Schmoll von Eisenwert zeichnen sich die Arbeiten ehemaliger Schüler aus, die nun selbständig wirken. Teppiche, Stickereien, Beleuchtungskörper, Bucheinbände, Gläserschmuck, Metallgegenstände und viele andere Dinge, als Zeichen des frischen schöpferischen Geistes dieser Lehrwerkstätten. Das geistige Material ist verschieden geartet und bedarf eher der Freiheit als des Zwangs, um das vorhandene Talent zu entfalten. Die Methode gibt der Schüler, sie entspringt aus der Eigenart seiner Veranlagung, die sich nicht unter dem Druck eines starren Systems leicht und frei entfalten kann. So war es im Sinne Obrists gehalten. Aber ein Organisator wie Debschitz unterwarf die Schule einer straffen Disziplin, der sich der Schüler beugen muß. Bevor die Schüler bei ihm dazu kommen, im Material zu arbeiten, werden sie sozusagen einer dekorativen Zucht unterworfen, so daß sie mit reifen und fertigen Gedanken an das Material herantreten, wenn es einmal Ernst wird. Die Methode ist sehr sinnreich und bürgt für einen gewissen Spielraum der Bewegung. Sie geht von dem Naturstudium aus, behandelt das Problem der Erscheinungen, der Form, der Farbe, der Bewegung, der Rhythmik, geht aber der Nachbildung der Naturform sorgfältig aus dem Wege und sucht nur die Ursache dieser Wirkung und die Mittel, dieselbe Wirkung zu erzeugen, festzu-

stellen. Das erkannte Gesetz von der Erscheinung abzulösen und für die dekorativen Zwecke zu verwerten, ohne die Naturform abzubilden, ist nun die Aufgabe, ehe der Schüler die technische Anwendungsmöglichkeit und Ausführbarkeit in den Fachwerkstätten kennen lernt. Dieses Naturstudium hat den Zweck, „der Natur ihre eigenen Ausdrucksmittel abzulauschen, ihr auf die Schliche zu kommen". An einem konkreten Beispiel, wie an einer Haferrispe, erklärt der Künstler das Gesetz der Wirkung. Nicht die Haferrispe an sich nachzubilden, ist sein Anliegen, sondern die Harmonie ihrer Verhältnisse, den Eindruck ihrer Zartheit und Leichtigkeit, den Rhythmus ihrer Linien, für seine dekorativen Absichten zu verwerten. Nur darauf kann es ihm ankommen, den Eindruck dieser zarten Leichtigkeit wiederzugeben. Er zerlegt sie in ihre formalen Bestandteile. In ihr findet er die Hauptmittel der Leichtigkeit, das unendlich dünne, gebogene Ästchen und die schwere Hülse. Je zarter die Linie, desto leichter erscheint die Hülse, je dicker und je geneigter die Linie, desto schwerer scheint die Endigung. Nun ist das Mittel erkannt, Leichtigkeit und Schwere auszudrücken und über die Natur hinaus zu steigern oder zu mildern. Die Phantasie wird Herrin über die Erscheinung, sie beginnt erst zaghaft, dann frei zu gestalten, erfindet allerhand Hängeschönheiten, nachdem sie das Problem noch an anderen Naturformen studiert hat und kann jenen Eindruck hervorrufen, wo es künstlerisch notwendig scheint, an Wandteppichen oder an Kleiderstoffen, die gemustert werden können, daß sie je nach der Absicht schwer oder leicht aussehen; je nach der Lage des Schwerpunktes wird die Bewegungserscheinung hervorgerufen; nur die Körper, deren Schwerpunkt im eigenen Mittelpunkt ruht, scheinen unbewegt. An dem Komet am Himmel, an den hängenden Birnen

und Äpfeln, an dem fliegenden Pfeil, an den fallenden Regentropfen, in jeder Naturform, Baum, Blatt, Stein, Berg, Wolken, läßt sich das Problem der Bewegung daraufhin erkennen. Die Schwerpunktlage ist gleichsam das Ausdrucksmittel und die Naturform der bloße Vorwand, um Bewegungsphantasien zu gestalten, die den freischaltenden dekorativen Absichten und den ornamentalen Zwecken dienstbar sind. Auf ähnliche Weise wird die Harmonie der Verhältnisse, das Problem des Rhythmus und der Gleichgewichtsverteilung durch Farbe, Größe, Licht, Schatten usw. zum Bewußtsein gebracht und das Gesetz gesucht, das von der Erscheinung abgelöst, als ein allgemein verwendbares Gesetz der dekorativen Schönheit angewendet wird. Diese keineswegs erschöpfende Charakteristik drückt einen gewissen Gegensatz aus, in dem sich diese Schule zu anderen künstlerisch geleiteten Anstalten befindet. Es ist schon gesagt, daß entgegen der vielfach vorherrschenden Anschauung die Schule Debschitz nicht von vorneweg die handwerkmäßige Entwicklung aufsucht, die von allem Anfang an im Material arbeitet, wenn auch in ganz primitiven Formen, um allmählich die dekorative Wirkung des Werkzeugs und der Materialsprache kennen zu lernen. Auf diesem anderen Standpunkt steht eine sehr verdienstliche Kunstschule für Frauen und Mädchen, die vor einigen Jahren in Wien begründet wurde und wo in der dekorativen Klasse des Malers Böhm sofort in leichten Materialien gearbeitet wird, selbst wenn das zeichnerisch dekorative Ausdrucksvermögen noch unentwickelt ist. Es gibt Talente, die sich leichter tun, wenn sie das Werkzeug in der Hand haben, die Buchvergoldestempel, die Meißel oder Punzen zur Metallarbeit, Buntpapier und Schere und die mit den Ausdrucksmitteln des Werkzeugs eigenartige Schönheiten hervorbringen, auf die niemals der Zeichenstift kommt

und die sich aus der Materialbearbeitung unmittelbar ergeben. Wie namentlich in den weiblichen Handarbeiten an den verschiedenen Techniken die besten dekorativen Ideen auf diese Art gefunden werden, wie etwa bei der Schnurtechnik das Gesetz der Biegsamkeit, durch das Auflegen der Schnur selbst, sowie sich auch bei den verschiedenen Stichtechniken das Wesentliche aus der Natur der Sache ergibt. Auf dieser Grundlage beruht das Studium der dekorativen Anordnung, nach Maßgabe der gegebenen Grundform oder Zweckform, das Naturstudium, das Aktzeichnen, das alsbald als Erinnerungszeichnen geübt wird, das Zeichnen in Bewegung befindlicher Körper, ebenfalls aus der Erinnerung, um das Wesentliche aus der Bewegungserscheinung im blitzartigen Erfassen festhalten und ausdrücken zu lernen. Man sieht, es ist zum Teil der umgekehrte Weg, und beide Wege sind gut, wenn sie zum Ziel führen.

Den staatlichen Kunstgewerbeschulen ist freilich eine geringere Beweglichkeit beschieden. Sie sind nur zum Teil modernisiert, und nur dann in ihrem ganzen Organismus verjüngt, wenn ein moderner Künstler Direktor wurde. So in Düsseldorf und eine Zeitlang in Wien. In Düsseldorf hat Peter Behrens in durchaus richtiger Erkenntnis die Architekturidee zum obersten Prinzip aller kunstgewerblichen Einzelfächer gemacht und diesen dadurch einen verläßlichen Stützpunkt gegeben. So ähnlich liegt der Fall an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo sich unter der seinerzeitigen Leitung des Baron Myrbach ein prachtvolles künstlerisches Leben entwickelte. Damals wurden ausgezeichnete moderne Künstler berufen, wie Alfred Roller, der energische Erneuerer des Kunstunterrichtes, Kolo Moser als dekoratives Genie und Joseph Hoffmann als die zusammenfassende raumkünstlerische Vernunft. Baron Myrbach selbst leitete die graphischen

Klassen. Ein geistiges Band vereinigte alle diese dekorativen Klassen zu einer Einheit unter der natürlichen Führung der Architektur, die vorwiegend in der Klasse Hoffmanns gepflegt wurde, jedoch ohne scharfe Abgrenzung von den anderen Abteilungen. Eine Grenzlinie war überhaupt kaum bemerklich. So wuchs eine junge Saat empor, die unter diesen glücklichen Verhältnissen das äußerste leistete, was man von jungen Talenten erwarten konnte. Die Schule war auf dem besten Wege, sich durch Lehrwerkstätten zu vollenden und hatte bereits einen hohen Ruf erlangt, was sich am deutlichsten dadurch ausdrückt, daß die Textilfabrikanten, die gewohnt waren, ihre Muster aus Paris zu holen, sich an die Wiener Schule wendeten. So zeigte sich hier, wie überall, die wertbildende Kraft des Talents und der Segen der künstlerischen Eigenart. Der bornierte Widerstand der vorgesetzten Verwaltungsbehörde knickte diese Entwicklung. Myrbach mußte gehen und das bevorzugte fügsame Element der Mittelmäßigkeit nahm seine Stelle ein. Zwar bestehen noch die vorzüglichen künstlerischen Klassen, die auf den paar Modernen beruhen, die nach mancherlei Wechsel und Wandel an der Anstalt wirken; immerhin aber fehlt der lebendige Impuls, seit die Leitung versagt. Der weitaus größere Teil der Schule ist altmodisch und rückständig, aber diese paar modernen Klassen bilden ein Reich für sich und verkörpern das Jung-Wien, das, als Wiener Schule durch Eigenart und Homogenität ausgezeichnet, groß im Bild steht. Die Akademie steht abseits vom Leben und von der Kunst, wie überall. Nur die Bauschule des Oberbaurat Otto Wagner, der sich künstlerisch an das Leben hält, tut sich hervor. Neben ihm ist Friedrich Ohmann zu nennen, der seine Bauklasse an der Akademie mit Erfolg auf die heimische volkstümliche Baukunst gründet. Außer

dem Atelierunterricht in der Darmstädter Kolonie, den staatlichen Lehrwerkstätten in Stuttgart unter Pankoks Leitung sind noch eine Menge staatlicher und städtischer Kunst- und Handwerkerschulen flüchtig anzudeuten, die sich zum Teil nach ähnlichen Prinzipien reformiert haben. Außer den genannten Städten haben München, Weimar, Dresden, Leipzig, Krefeld durch staatliche Unterstützung Künstlergruppen konzentriert, die gewerblich schaffende und lehrende neue Wertquellen erschließen. Hervorzuheben ist die Schule in Weimar mit Van de Velde an der Spitze, die Magdeburger Kunst- und Handwerkerschule unter Thormählens Leitung, die Breslauer Schule unter Poelzig, Dresden als Kunstschulstadt mit Künstlern wie Gußmann, Kreis, Groß, Dülfer, Schumacher, Lossow u. v. a. Neuestens auch Berlin, seit der glücklich reformierende Bruno Paul das kunstgewerbliche Institut leitet.

Das Schicksal der Schule hängt lediglich von der Persönlichkeit des Lehrers ab. Nicht auf das System kommt es an, sondern auf die Persönlichkeit. Vor allem auf die schaffende Persönlichkeit, die mit dem Leben in Fühlung steht. Durch sie empfängt der Schulorganismus tätige Impulse, durchströmt ihn der Blutumlauf des Lebens. Nach diesem Grundsatz haben sich die staatlichen Kunstschulen, soweit sie es vermochten, zu reformieren getrachtet. Trotzdem tragen sie den Stempel der Unzulänglichkeit wie jeder Notbehelf. Die Privatschulen haben den Vorzug vor ihnen, daß sie als Schulen zur Bildung des Geschmackes eine Art allgemeine Geltung besitzen und nicht unbedingt Berufsaussichten erschließen. Die staatliche Kunstgewerbeschule jedoch hat die Ausbildung zur Berufstätigkeit zum Ziel. Gerade dadurch werden ihre Schwächen eklatant. Was ihr zum entschiedenen Gedeihen fehlt, ist die Werkstättenpraxis. Wo

Lehrwerkstätten bestehen, sind sie im embryonalen Zustand, künstlich niedergehalten durch die unmotivierte Angst der Handwerker, die sonderbarerweise in den Lehrwerkstätten eine Konkurrenz erblicken. Eine Sonderstellung nimmt die Kunstgewerbeschule in Zürich ein, die unter der ausgezeichneten Leitung von de Praetere fast nur Lehrwerkstätten unterhält und den allgemein bildenden theoretischen Unterricht auf Vortragszyklen beschränkt, wofür maßgebende Persönlichkeiten von fernher verschrieben werden. Auch die vorzüglich gewählten Fachausstellungen, die dort immerwährend wechseln, sind sehr beachtenswert. Aber selbst in der vollkommensten Ausbildung werden die Lehrwerkstätten der strengen Zucht und Härte der Praxis entbehren. Niemand mehr stellt übertriebene Erwartungen an die staatlichen Kunstgewerbeschulen, am allerwenigsten jene, die als Künstler an solchen gewirkt haben. Die Schulreform Bruno Pauls, die eine vorherige dreijährige Lehrzeit im Handwerk zur Aufnahmebedingung macht, entspricht dieser Erkenntnis und ist vollkommen gesund. Andererseits gibt die Praxis, selbst bei dem heutigen Zustand des Kunstgewerbes, noch keine künstlerisch derart hochstehenden Aufgaben, daß die Kunstgewerbeschule überflüssig würde. In richtigen Verhältnissen jedoch soll die Werkstätte selbst die Kunstgewerbeschule ersetzen und die theoretische Ergänzung durch Abendkurse bieten. Was dringend not tut und woran es am meisten fehlt, ist die Veredlung des Handwerkerstandes, der der Kunstgewerbeschule fernsteht und dem das Surrogat der abendlichen staatlichen Fach- und Fortbildungsschulen Stein statt Brot gibt. Dort, bei dem Lehrlingsunterricht müßte die Reform einsetzen. In die wichtigste und am meisten vernachlässigte Schicht der Kunstgewerbebeflissenen, in die heranwachsende Arbeiterschaft selbst ist der geistige Strom zu leiten, der bisher nur eine kleine

Oberschicht bewegt. Denn die Qualität hängt in erster und letzter Linie von dem Arbeitsgeist ab, der die Werkstätten erfüllt, von der Kultur des Arbeiters und seiner sozialen Lage. Was dort fehlt, kann die Originalität eines Entwurfes, der obendrein sehr oft dem technischen Herstellungsprozeß entfremdet ist, nicht ersetzen. Das Schlagwort der Qualität ist in jüngster Zeit geprägt worden. Aber täuschen wir uns nicht. Solange das Fundament nicht in Ordnung ist, ist die Qualität nur ein Reklamewort. Auch darüber gibt es keine Täuschung mehr, daß die großen Begabungen weder in der Akademie, noch in der Kunstgewerbeschule gezüchtet werden können und daß auch die Veredlung des Arbeiternachwuchses keine Genies hervorzaubern kann. Die großen Begabungen kommen unerwartet und oft sehr zum Trotz aller dieser vortrefflichen öffentlichen Schuleinrichtungen. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß die fruchtbarste Periode, die wir seit 150 Jahren erlebt haben und die vielleicht Ideenvorräte für Generationen liefert, die Epoche der modernen angewandten Kunst größtenteils von Leuten außerhalb des Faches hervorgerufen wurde. Die meisten modernen Künstler waren Autodidakten. Im weitesten Sinne ist jeder Künstler und Erfinder Zeit seines Lebens Autodidakt. Ich stelle die künstlerischen Privatschulen höher, weil sie die geringere Prätension haben. Ich stelle die kleinste Handwerkerabendschule höher als die vornehmste Kunstgewerbeschule, weil sie an der Wurzel einsetzt und dort geistiges Leben schafft, wo es am wichtigsten ist. Aber auch dort können die Erwartungen nicht überspannt sein, weil die Qualitätsmöglichkeit von sozialen, wirtschaftlichen und allgemein kulturellen Verhältnissen bestimmt ist, die gewaltsam sind, wie Elementarereignisse. Wird trotzdem das zarte Reis der Kunst den verheerten und ver-

sandeten Boden der alltäglichen Wirklichkeit übergrünen und mit dem schimmernden Blütenkleid umhüllen, darin das Lebensbild der vergangenen künstlerischen Kulturen in unseren Träumen erscheint? Das ist die bangende Hoffnung und die sehnende Sorge unserer Zeit.

Die Ausstellungen.

Die geistige Dankesschuld, in der Deutschland bei dem Ausland stand, namentlich für die über den Kanal und über Paris empfangene Anregung, konnte schon nach drei Jahren, seitdem die berühmten Zimmer der Art nouveau in Dresden und München bekannt geworden sind, reichlich zurückgegeben werden. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 bot Deutschland neben Österreich einen das Ausland überraschenden Beweis von der Intensität, mit der der neue Gedanke auf deutschem Boden ergriffen und je nach der Eigenart seiner Träger selbständig weitergebildet wurde. Nach der von Hoffacker künstlerisch geleiteten Weltausstellung 1900 zu urteilen, konnte es den Anschein haben, als ob der künstlerische Gedanke schon Gemeingut der gewerblichen und industriellen Produktion wäre. Noch waren die Schöpfungen in bezug auf die Form wild und unausgereift, der Querschnitt von 1900 bot noch allzuviel Jugendstil und Sezessionsmanier, die leider allzusehr Gemeingut der gewerblichen Produzenten blieben, von denen namentlich die geringeren Elemente die zuversichtliche Meinung hegten, dauerhafte Muster zur bequemen Ausschrotung für immerwährende Zeiten zu besitzen. Der Wildling schoß von da ab üppig ins Kraut. Das war, als diese Produzenten die Moderne à la Jugendstil und à la Sezession auf eigene Faust, mit Hilfe untergeordneter Kräfte weiterzu„bilden" versuchten. Bei der kolossalen Bruthitze, mit der die Schöpfungen dieser ersten Jahre in die Welt gesetzt wurden, war es klar, daß nichts von dieser Künstlerproduktion der späteren Selbstkorrektur entgehen und einen anderen Maßstab vertragen werde, als den des Augenblicks. Für heute sind diese Dinge nur entwicklungsgeschichtlich von Belang. Frankreich, bis dahin auch in der Kunst die Bezugsquelle des guten Ge-

schmackes, war vollständig geschlagen. Zwar hatte S. Bing, der Gründer der Art nouveau, den Gedanken der künstlerischen Auferweckung des Gewerbes von England nach Paris verpflanzt mit Hilfe des eigenartigen Verkünders Van de Velde, aber Frankreich war nicht der Boden, der solche Früchte reifen konnte. Deutschland war es, Österreich war es. Neben England standen zwar noch um 1900 diese beiden neuen Machtfaktoren genialisch unkultiviert da, aber das schadete nicht, und der Eifer war vielversprechend. England war noch nicht deutlich genug in den deutschen Gesichtskreis gerückt. Das kam erst zwei Jahre später in Turin. Aber Frankreich (wie der ganze romanische Süden) zeigte sich nicht fähig, den neuen architektonischen und dekorativen Gedanken folgerichtig weiter zu entwickeln. Es hat natürlich keinen Sinn, dieser Nation, die die herrlichsten Güter der menschlichen Kunst und Kultur hervorgebracht hat, die schöpferische Fähigkeit absprechen zu wollen, oder ihrer Bedeutung für die Kultur ein Sterbeliedlein zu singen, wie es bei der einseitigen Hervorhebung der gewerblichen ästhetischen Interessen zuweilen geschieht. Diese geistvolle Nation, die nicht nur in der feinen Lebensitte, trotz England die Führung hält (man kann es nirgends stärker beobachten, als in England selbst und in Amerika), feiert ihre unbestrittenen Triumphe auf anderen Gebieten, in der Technik, in der Chemie, in der Malerei, in der Dichtung, in der Sprache, die bis in das gewöhnlichste Volk herunter sprühend, dramatisch, künstlerisch ist. Selbst auf einzelnen Gebieten der modernen dekorativen Künste konnte Frankreich einige Erlesenheiten ins Feld stellen, wie die Werke der Glaskünstler von Nancy und die Goldschmiedearbeiten eines Lalique. Die japanisch dekorativ beeinflußten Gläser von Daum und Gallé, die feinen, mit geschnittenen Halbedelsteinen besetzten aber

naturalistisch angehauchten Arbeiten Laliques behaupteten einen Weltrang. Freilich, die modernen Möbel konnten die Höhe nicht halten. Sie waren auf die Note Van de Veldes eingestellt und suchten sich nach einer reichen, mannigfaltigen, prunkhaften Formgebung hin zu vollenden. Sie bekamen die französische Marke, im Gegensatz zu dem modernen Möbel der germanisch bestimmten Welt, die unter dem Einfluß Englands und Schottlands immer schlichter und sachlicher wurde. Der Formsinn des Barocks ließ in Frankreich diese Schlichtheit nicht aufkommen und trieb auch unter der modernisierten Oberfläche und unter dem Einfluß der emsig studierten Pflanzennaturmotive zu reichlich profilierten und plastisch durchgebildeten Möbelformen, die auch, wie die übrigen dekorativen Künste, die Tapeten, Stoffmuster, Gläser, Fenster usw. der architektonischen Disziplin völlig entbehren, andererseits aber auf ein hohes technisches und handwerkliches Können im Gewerbestand hinweisen. Was die französischen Interieurkünstler Henry Sauvage, L. Majorelle, Gaillard, Plumet, Selmersheim u. a. machten, war sicher sehr solid, sehr erfindungsreich und entbehrte nicht einer gewissen Anmut. Aber sie können nicht mit den gereiften modernen, auf sachliche Gediegenheit gerichteten Erzeugnissen in Vergleich gebracht werden. Sie haben Eigenschaften, die zwar einem ungebändigten Schmuckbedürfnis Befriedigung geben, aber gleichzeitig den auf Komfort, Echtheit und Materialgemäßheit bedachten Sinn aufweisen können. Wir vertragen eine Bearbeitung nicht, die dem Holz das Aussehen von gegossener Bronze gibt. Wir lieben an Stühlen keinen dekorativen Schnörkel an Stelle einer zweckgemäßen Handhabe. Schränke, die mit geschnitzten Wasserrosen über und über bedeckt sind, und in der breiten Türfläche eine üppige Sommerlandschaft zur Schau stellen, sind ein Greuel, wenn auch die

Sommerlandschaft noch so reizend ist, als Malerei oder als Intarsienarbeit, und wenn auch die Wasserrosen noch so natürlich erscheinen. Wir wollen keine Landschaften auf Ofenschirmen und noch weniger an den Schranktüren, wir wollen auch keine Griffe in Form von lanzettlich geformten, reichlich gewundenen Blättern an Laden und Schränken, keine naturalistische Pflanzenstilisierung, die sich aus unerklärlichen Gründen quer über die Füllung breitet, keine Tisch- und Stuhlbeine in geriefter Form, stark an vegetabile Stengelvorbilder erinnernd und gegossenes Holz vorstellend. Also keine interessante Linie, die um ihrer selbst willen interessant ist und für die Dauer sicher peinigt, weil sie jeder Logik widerspricht. Schade um soviel gediegene Arbeit, gediegenes Material und Hirnverbrauch. Schade um den Aufwand, dem die geistige Disziplin fehlt, die Disziplin des Komforts, der reinen Vernunft. Im Grunde dieser Gebilde lebt der barocke Geist, der in dem neuen Kleid nur Zerrgebilde schafft. Auch die französische Architektur ist nicht befähigt, die künstlerischen Konsequenzen aus den neuen, formal ästhetischen Grundlagen zu ziehen. Die Versuche, in der Landhausarchitektur englische Anregungen zu verwerten, sind in Hilflosigkeit erstarrt und selbst die großen Traditionen der Barockzeit, die in Deutschland mit außerordentlichem Erfolg in durchaus moderner Auffassung fortentwickelt wurden, scheinen im Mutterlande keiner tieferen, die Äußerlichkeiten des Baustils überwindenden baukünstlerischen Auffassung zu begegnen. Anderseits wieder sind sie in der modernen technischen Konstruktion Meister, doch ist auch dieser Vorzug nicht im modernen Sinn künstlerisch bewältigt, sondern hinter einer überladenen Stuckfassade verborgen.

Neben der englischen Innenkunst, die nicht ihr Bestes bot, traten auf der Pariser Weltausstellung mit Deutschland

und Österreich sehr erfolgreich die kleineren Kulturstaaten auf, von denen die skandinavischen Länder mit ihrer national dekorativen Kunst entschieden den künstlerischen Vorrang behaupten. Den ausgezeichneten deutschen Keramiken von Laeuger in Karlsruhe, Schmutz-Baudiß, Hermann Mutz, Scharvogel u. a. trat die dänische Steinzeug- und Porzellankunst gegenüber; die künstlerische Überlegenheit des Kopenhagener Porzellans stellte die deutschen Staatsporzellanfabriken in den Schatten. Während die königliche Porzellanfabrik und die Firma Bing & Groendahl unter ihrem Direktor Willumsen in Kopenhagen ihre Fabrikation auf die tüchtigsten und modernsten Kräfte sowohl in künstlerischer, als auch in technischer Hinsicht aufbauten, und trotz der Rockwood Pottery den Weltmarkt zu beherrschen anfingen, suchten die Manufakturen von Meißen und Berlin von einigen, nicht immer geglückten modernen Versuchen abgesehen in der Hauptsache ihr Heil bei der Wiederholung alter Muster. Nur Nymphenburg geht mit künstlerischer Initiative entschlossen voran. Schweden und Norwegen und das regsame kleine Finnland, wo die Gesellschaft Iris in Borga unter dem Direktor Graf Sparre auf dem Gebiet der Innenkunst unter sorgfältiger Aufnahme der heimischen Überlieferung erfolgreich wirkt und die Baumeister Eliel Saarinen, Gesellius und Lindgren eine moderne Baukunst auf nationaler Grundlage schaffen, zeigten, ebenso, wie zum Teil auch Rußland, wo Frau Helene Polénoff zugunsten der Volkskunst hervorragend wirkte, daß eine Volkskunst Bestand und Aussicht auf moderne künstlerische Fortentwicklung haben kann, wenn die Bedingungen so eigenartig und ursprünglich liegen, wie in jenen Ländern, deren Künstler selbst von der volkstümlichen Überlieferung trotz ihrer europäischen Bildung durchdrungen sind. Norwegische farbige Holzschnitzkunst, die

Webekunst der Wandteppiche, von Gerhard Munthe und von Frieda Hansen gehören zu jenen seltenen Erzeugnissen der Moderne, die, ohne Nachahmung zu sein, in einer Linie mit der alten Kunst, hier der nordischen, stehen. Während Holland, das eine sehr handfeste und brauchbare Nutzkunst entwickelte, durch Silber- und Metallarbeiten von F. Zwollo und von Hoeker & Zoon, Jan Eisenlöffel u. a. Aufmerksamkeit erregte und in diesen Leistungen unverkennbar von der modernen handwerklichen Erneuerung Englands bestimmt ist, ließ der belgische Staat seine Künstler im Stich. Der einflußreichste Führer am Beginn der modernen Bewegung Henry Van de Velde kam bei dieser internationalen Kundgebung nicht unmittelbar zu Worte. Die Nachahmung konnte ihn nicht ersetzen.

Die große Turiner Ausstellung zwei Jahre später, bot neuerdings die Kräfte zum Wettbewerb auf. Das war zu früh, in zwei Jahren konnten keine Umwälzungen stattfinden. Die kleinen Staaten, die auf der Pariser Ausstellung ihr Bestes gezeigt hatten, das sie nur in einer ruhigen und organischen Entwicklung hervorbringen konnten, blieben fern. Die führenden österreichischen Künstler fehlten ganz (sie fanden sich auf der damaligen Düsseldorfer Ausstellung ein), nur ein paar österreichische Firmen stellten aus, die zu diesem Zweck einige junge Architekten beschäftigten. Was Deutschland in Turin 1902 bieten konnte, war gegen Paris 1900 reifer, überlegener und sachlicher geworden. Der Querschnitt von 1902 gab den beruhigenden Aufschluß, daß die Kräfte in voller Anspannung an der kulturellen Steigerung arbeiten. Bedeutsam für diese Ausstellung ist der Umstand, daß das moderne englische Kunsthandwerk sehr gut vertreten war und daß die schottische Gruppe der Mackhintosh, die in Paris gefehlt hatte, hier ein eindrucksvolles Bild ihres eigen-

artigen Schaffens bot, das ein Jahr vorher schon in Wien von den Führern der dortigen Bewegung wahlverwandt ergriffen wurde.

Die große Raumkunstausstellung in St. Louis 1904 zeigte gegen Paris und Turin einen fast völligen Umschwung der künstlerischen Anschauungen in Deutschland. Die Jugendstilsünden waren zur Gänze überwunden. Das Raumkonzept zu einer organisch betonten, einheitlichen Schöpfung durchgebildet, der verallgemeinerte Begriff Architektur in den gewerblichen Künsten zur Herrschaft gebracht. An Stelle des individualistischen Chaos herrschte die künstlerische Disziplin. Deutschland schickte seine besten Kräfte ins Vordertreffen. Laeuger, Thoma, Pankok, Paul, Riemerschmid, Olbrich, Behrens, Dülfer, Schumacher, Billing, Niemeyer, Bertsch, Hoffacker, Moehring, Grenander u. v. a. stellten künstlerisch ausgereifte Raumschöpfungen hin, Van de Velde, der kurz vorher beim Bau des Folkwang-Museums in Hagen einen einheitlich durchgebildeten Bauorganismus als Verkörperung seiner Lehre von der zweckmäßigen Schönheit geschaffen, fehlte leider ganz und auch die führenden Wiener Künstler, deren Absichten an dem bureaukratischen Widerstand der Regierung scheiterten, fehlten; insofern war das Bild lückenhaft. Aber abgesehen davon, befestigte diese Ausstellung im Auslande den Eindruck, daß die moderne Bewegung in Deutschland nicht nur auf der individuellen Kraft der Künstler, sondern auf den lebendigen Kräften des ganzen Volkes beruht und von dem Willen der Gesamtheit getragen wird, von der Einmütigkeit der Künstler, der Industrie und des Gewerbes und der Regierungen. Diese Entschlossenheit, die über die Differenzen im Einzelnen hinaus in den entscheidenden Augenblicken das Interesse der Nation zu vertreten weiß, das mit der qualifizierten Leistung der besten schöpferischen

Kräfte identisch ist, sichert der deutschen Kunst den Vorrang im Wettbewerb der Völker. Die beste Leistung siegt. Wenn man die Lage vor 1897 mit jener von 1904 zur Zeit der Ausstellung von St. Louis vergleicht, so ergibt sich in dieser verhältnismäßig kurzen Spanne Zeit von 7 Jahren ein enormer Aufschwung, der Staunen und Bewunderung auch jener erregen muß, die bis dahin teilnahmslos oder abwehrend zugesehen haben. Deutschland hatte durch eine ordentliche Talentwirtschaft nicht nur den heimischen Markt von der fremden Herrschaft gesäubert, sondern ist zugleich auf dem Weltmarkt als künstlerische Großmacht aufgetreten. Nicht durch künstliche Mittel, durch Einfuhrverbote und Zollmanöver wurde die Fremdherrschaft fern gehalten, sondern durch die durch überlegene Gediegenheit und künstlerische Kraft begründete Leistung. Fremde Erzeugnisse herrschen nur dort noch vor, wo unsere Qualität im Rückstand ist. Es ist klar, daß die großen Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen im Lande und außerhalb des Reiches Opfer auferlegen, die unumgänglich sind, und daß sie nicht unmittelbar als wirtschaftliche oder merkantile Aktionen betrachtet werden können. Sie haben nicht die Aufgabe von Jahrmärkten mit dem Endzweck, eine möglichst hohe Umsatzziffer zu erreichen. Der merkantile Grundsatz ist bei ihnen vollständig auszuschalten, weil es sich hier um höhere nationale Interessen handelt, als um die Wahrung bloßer Händlervorteile. Die Bedeutung dieser Ausstellungen liegt in ihrer kulturerzieherischen Aufgabe. Sie geben nicht nur den produktiven Kräften, den werteschaffenden Talenten einen notwendigen Ansporn, sondern sie erziehen auch in der Allgemeinheit neue Kulturbedürfnisse und bringen die schaffenden und empfangenden Kräfte miteinander in Kontakt. Der entscheidende Sieg, der in den drei Etappen, Paris, Turin und St. Louis auf dem

Weltmarkt erstritten wurde, ist auf eine intensive, alle Schichten der Bevölkerung zur Teilnahme aufmunternde Arbeit im Lande gegründet. Denn die kurzen Zeitspannen, die zwischen diesen Ausstellungsunternehmungen liegen, sind ausgefüllt mit einer intensiven Werbearbeit im eigenen Lande, wo alle neuen Kulturprobleme dieser Art ebenfalls im Wege der Ausstellungstätigkeit der Lösung näher gebracht werden mußten. Die deutschen Städte traten alljährlich untereinander in Wettbewerb, um den gewerblichen Künsten die Gelegenheit der qualitativen Steigerung auf moderner Grundlage zu geben. München, Dresden, Wien, Darmstadt, Köln, Düsseldorf, Oldenburg, Nürnberg, Karlsruhe, Berlin traten nacheinander in Konkurrenz, von den kleineren Museums- oder Programmausstellungen (wie sie mit anerkennenswerter Konsequenz und schönem erziehlichem Erfolg vom Museumsleiter Deneken in Krefeld, und von dem Museums- und Kunstgewerbeschuldirektor de Praetere in Zürich betrieben werden), ganz abgesehen, und in den letzten Jahren konnte man sicher sein, zur Saison alle fünf Eisenbahnstunden weit eine große, künstlerisch geleitete Ausstellung für angewandte Kunst zu finden. Die große Raumkunstausstellung Dresden 1906, die alle künstlerischen Kräfte in Deutschland aufbot, ist noch in frischer Erinnerung, ebenso, wie die große Mannheimer Ausstellung 1907, die insbesondere in der Gartenkunst überraschende Lösungen von Laeuger, Behrens und Schultze-Naumburg brachte. Schon steht eine neue, gewaltige Ausstellungsunternehmung vor der Tür, München 1908, die insbesondere die Leistungen Bayerns auf allen Gewerbe- und Industriegebieten, die der künstlerischen Gestaltung zugänglich sind, zeigen will. Was auch gegen die Ausstellungen angewendet werden mag, sie entsprechen dem Gebot einer absoluten Notwendigkeit. Wie groß

auch die bisherigen Erfolge erscheinen mögen, so ist doch noch immer eine energische Kulturarbeit notwendig, um die künstlerische Sache der qualifizierten Arbeit, die noch immer zu sehr auf eine geistige Oberschicht beschränkt geblieben ist, in den Alltag hineinzutragen und die Schundproduktion, mit der sich die Masse des Volkes und leider auch die Mehrzahl des schlechthin Gebildeten begnügt, ein Ende zu bereiten. Die Ausstellungen sind natürlich nicht das einzige Mittel zu diesem Zweck, aber sie spielen als vornehmstes Propagandamittel zur Steigerung der Qualität mit, um mit diesem Wort die moderne Bewegung auf ihre kürzeste, derzeit gültige und alle Lebenssphären umfassende Formel zu bringen.

Architektur.

Immer mehr rückt die Architektur in den Mittelpunkt des Interesses. Das hat die moderne Bewegung bewirkt. Gewerbe und Technik, die sogenannten niederen und hohen Künste bedürfen eines festen Stützpunktes, einer organischen Zusammenfassung zu einer praktisch bestimmten Einheit, die von dem menschlichen Geheimnis der Schönheit geadelt ist. Dieser natürliche Schwerpunkt aller Künste ist die Architektur. In den letzten 30 Jahren war die Malerei alles. Rings um sie war die Kunst erloschen. Nur sie nährte die heilige Flamme. Das war das Zeichen eines ungesunden Zustandes, denn auch sie bedurfte monumentaler Wirkungen, die sie nur von der Architektur erwarten konnte. Sie zog sich auf das Staffeleibild zurück und bildete eine Welt für sich, die neue Schönheiten offenbarte, die Wunder des Lichtes und der Farbe, und von William Turner über die französischen Impressionisten bis zu Whistler, eine ununterbrochene Kette leuchtender, farbensprühender Wunder bot. Ganz Europa sah durch die Kunst des französischen Impressionismus und die Maler in Deutschland, Österreich, Italien, Skandinavien, Rußland und alle slavischen Künstler hatten die Pariser Marke. England hatte die Entdeckung gemacht: der große William Turner hatte das magische Tor des Farbenparadieses weit geöffnet. Aber Frankreich herrschte in dem Wunderland mit einer Unumschränktheit, wie es vorher in der Zeit des Absolutismus in der dekorativ gerichteten Barockarchitektur geherrscht hatte. Man kann sagen, daß in diesen letzten 30 Jahren die impressionistische Malerei die einzige Lichtquelle war, in der die Schönheit der Daseinserscheinungen sichtbar wurde. Die Technik wurde groß, aber sie war mathematisch konstruktiv bestimmt, nicht organisch in künst-

lerischer Auffassung und bot dem Leben keinen Schönheitswert. Die Architektur stand abseits und pflegte eine unvolkstümliche akademische Überlieferung, die bestenfalls dem Gelehrten Befriedigung verschaffte. Sie hatte mit dem Leben des Volkes und der Gegenwart keinen inneren Zusammenhang. Oder sie fiel Spekulationsinteressen anheim und schuf die traurigen baulichen Zustände, in die die Mehrzahl der Städte geraten sind, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihren wirtschaftlichen Aufschwung genommen haben. Nur Orte, die den Aufschwung nicht mitmachen konnten und zum Bauen kein Geld hatten, blieben von diesen zweifelhaften Segnungen verschont. Sie sind heute Gegenstand der entzückten Betrachtung und liefern für den Städte- und Hausbau feine künstlerische Gesetze, die mit Überlegenheit angewendet sein wollen. Die Malerei entbehrte selbst der großen monumentalen Aufgaben und verfiel naturgemäß in jenem Teil, wo sie mit der Architektur in Beziehung tritt. Daß Mosaikbilder naturalistisch wie Ölgemälde behandelt wurden, ferner daß Freskenbilder den Charakter einer vergrößerten, illustrierten Geschichtsillustration empfingen, und theatralisch wurden wie eine schlechte Oper, beweist zur Genüge, daß nach der architekturalen und dekorativen Seite hin die künstlerische Disziplin in völliger Auflösung begriffen war. England, im Guten, wie im Schlechten, um eine tüchtige Spanne voraus, besaß aber damals schon eine aufkeimende Architektur, die aus der lebendigen Bauüberlieferung des Volkes ihre Kräfte sog und künstlerisch bestimmt war. Mit Ruskin als Wortführer traten um die Mitte des Jahrhunderts neben den Erneuerern des Kunsthandwerkes Maler auf, die zunächst aus Protest gegen die akademische Schablone neue formale Schönheiten suchten, die mit individuellem Leben erfüllt waren.

Sie fanden Anregung und Stärkung in der frühitalienischen Kunst, die alles besaß, was sie selbst suchten. Naturwahrheit, dichterische Verklärung und die Strenge des Architekturgeistes. Es war die Gruppe der Präraphaeliten, deren Mitglieder später mit Morris in der Arts and Crafts-Gesellschaft gemeinsame Wege gingen. In ihren berühmten Essays, den Arts and Crafts-Essays legten die Mitglieder die Ergebnisse ihrer Untersuchungen und Erfahrungen nieder, die sie in den dekorativen Künsten, in der Buchkunst, in der Keramik, den Metallarbeiten und Gläsern, in der Wohnungsausstattung, den Geweben und Stickereien gewonnen hatten, indem sie sich auf die fast ganz verschüttet gewesenen handwerklichen Überlieferungen der architektonisch geführten mittelalterlichen Gotik stützten. Dem Entrüstungssturm, der sich gegen die Malergruppe der Präraphaeliten, bei ihrem ersten Auftreten richtete, gebot die machtvolle Autorität Ruskins Einhalt, der sich begeistert für die junge Gruppe erklärte, und die Unnatur der angeblich von Raffaels Vorbild ausgehenden akademischen Frisiertheit nachwies, indem er im Hinblick auf die Wandteppiche von Raffael die Unmöglichkeit aufzeigte, daß Christus nach dem Schlaf und der sturmbewegten Nacht auf dem Meere ein schön gescheiteltes und gelocktes Haupthaar tragen konnte. Diese Beweisführung ist zwar mehr faustgerecht als künstlerisch, aber sie fand vielleicht gerade darum bei dem englischen Publikum Verständnis, und erfüllte ihren guten Propagandazweck zugunsten der neu auftretenden Künstler, die sich aus Protest gegen die Akademie Präraphaeliten nannten. Nach der monumentalen Seite der Malerei im Hinblick auf die Architektur trat Burne Jones in der Gruppe der Präraffaeliten und in der späteren Arts and Crafts-Gesellschaft bedeutsam hervor. Am berühmtesten sind seine „Schöpfungstage" geworden. Die Stoffe

zu den Glasfenstern und zu den Gobelins, in denen noch Morris hervorragendes leistete, wurden größtenteils der heimischen, keltisch-ritterlichen Legendenüberlieferung, der Artus- und Gralssage entnommen und ihre zeichnerische und technische Behandlung zeigt eine durchaus handwerkliche, im besten Sinne architektonische Auffassung, im Gegensatz zu den Ölbilderimitationen der phantastischen Gobelinwebereien und Glasmalereien. Das Auftreten dieser Künstlerschar und besonders Burne Jones bezeichnete den Anfang einer neuen Monumentalmalerei, zu der selbstverständlich die Bildweberei, die Glasmalerei und das Mosaikbild gehörten. Auf dem Kontinent traten außer Puvis de Chavannes Monumentalmaler auf, die, jeder für sich den Zusammenhang mit der Architektur suchten und neue Symbole mit der großzügigen Harmonie rhythmisch empfundener Flächen- und Farbenerscheinungen zu verbinden suchten, Hans von Marées, der sich in den Irrgärten der großen italienischen Überlieferung verlor und nicht zu den Quellen kommen konnte; der holländische Javane Jan Toorop, als Symbolist und Neoimpressionist hervorragend bekannt; der Schweizer Ferdinand Hodler, der die großartig aufgefaßten Glasmosaiken mit Szenen aus der Schweizergeschichte für das Rathaus in Bern lieferte und gegenwärtig für die neue Universität in Jena Fresken malt; und endlich Gustav Klimt in Wien, dessen Aulabilder für die Wiener Universität durch die schmucksteinartige, ganz flächenhafte, dekorative Behandlung, durch die Neuheit der symbolischen Darstellung und durch die außerordentliche Feinheit, man möchte fast sagen Klangschönheit des farbigen Elements die ungewöhnlichsten und interessantesten Erscheinungen der neuen Monumentalmalerei bilden, ungewöhnlich auch durch ihr Schicksal, das bereits an früherer Stelle Erwähnung gefunden. Es darf schließ-

lich nicht vergessen werden, daß der Impressionismus auf dem Wege über den Neoimpressionismus selbst eine Entwicklung zum strengen Stil nimmt, allerdings nicht durch die lineare Wirkung, sondern durch die Farbenbehandlung, die ungemischte, man könnte sagen, heraldisch reine Farbenelemente auf die Leinwand bringt und die optische Verbindung dem Auge überläßt. Sie nähert sich auf diesem Wege selbst durch die Farbenwirkung in der schmuckähnlichen artigen flächigen Wirkung, die allerdings am ausgesprochensten in der modernen Graphik, im Farbenholzschnitt im Plakat wirkt, in das Staffeleibild übergeht und von dort den Ring zur architektonischen Malerei, zum Monumentalbild, zur Glasmalerei und zum Mosaik wieder schließt. Schon sind unter den Impressionisten Van Gogh und Gauguin instinktiv mehr zum Stil geneigt. Valotton, um nur ein Beispiel zu nennen, ist schon vollends stilisiert. Wenn sich die Augen der impressionistischen Maler und ihres Publikums von Paris erholt haben werden, wird ein Staunen sein über die dekorative Kraft und Eigenart, die in der älteren heimischen Überlieferung, der ethnographischen wie der altmeisterlichen, liegt, die geistig verwandt mit jenen Erscheinungen sind, die heute als aufregende Neuheit gefürchtet oder geliebt werden. Am reichsten aber und am unerschöpflichsten wird der verschlossene Brunnen der slawischen Überlieferung sein. In der Musik, wie im Ornament haben sie den größten volkstümlichen Reichtum. Sie haben die Zukunft. Die Völker der Zivilisation, der Westen Europas, hat sich in dieser Hinsicht vollständig erschöpft. Im Ornament hat er nichts zu geben wie eine mehr oder weniger persönlich behandelte stilisierte Wiederholung ornamentaler Elemente, die vorher schon unzählige Male abgewandelt worden sind.

Auf dem Kontinent bewirken, wie bekannt, die englischen Einflüsse eine Wiederbelebung der gewerblichen Künste, die vorzugsweise von Malern ausging, die ornamental überwog, obzwar es sich, wie sich in der späteren Entwicklung herausstellte, nicht um den äußeren Schmuck, sondern um innerlich bestimmte, sachliche, künstlerisch architektonisch einheitliche Gestaltungen handelte. Instinktiv suchten die jungen Künstler, die sich dem Kunstgewerbe zuwendeten, Architekturaufgaben in die Hand zu bekommen, Bauaufträge, Einzelfamilienhäuser, die individuell durchgebildet werden konnten, weil sie dadurch von einem gegebenen, alles umfassenden, einheitlichen Gesichtspunkt aus die kunstgewerbliche Produktion bestimmen und in einem Gesamtorganismus vereinigen konnten. Viele Erfahrungen mußten von dem englischen Vorbild übernommen werden, vor allem der Fleiß und die Gründlichkeit, mit denen die Vorgänger ihr Reformwerk verrichteten. Und wo die Erfahrungen und Erkenntnisse dieses Vorbildes nicht mit reiflicher Überlegung und Anwendung auf die heimischen Verhältnisse benutzt wurden, mußten die eigenen Fehler demonstrativ helfen. Mit wachsendem Interesse an den gewerblichen Künsten und der von diesen bestimmten häuslichen Umgebung wuchs das Interesse für die Architektur und ihre Aufgaben. Naturgemäß. Die jungen Bannerträger gingen voran und verkündeten eine neue Wahrheit, die uralt war. Aber sie waren alle Autodidakten, sie hatten den ungeheuren Vorzug der Frische und der Begeisterung, durch die sie in den Zeiten der Gärung die ganze öffentliche Stimmung mitrissen; jedoch der Mangel an positivem Architekturkönnen beschränkte sie, von einigen ungewöhnlichen Ausnahmen, wie Peter Behrens als Erbauer des Krematoriums in Hagen und Van de Velde als Bauschöpfer des Folkwang-Museums von H. Osthaus, abgesehen,

zu kleineren Alltagsaufgaben der Architektur, die über das Familienhaus nicht weit hinausreichen, während die großen monumentalen Aufgaben, die das moderne Leben stellt, die Großstädte, der Riesenverkehr, der ungewöhnliche Bauorganismen verlangt, den eingesessenen Künstlern vorbehalten bleiben müssen, die von Haus aus das immense Rüstzeug des Architekten haben, oder es infolge eines außerordentlichen inneren Berufes in ungewöhnlicher Selbstzucht autodidaktisch erlangten, wie in den genannten, sehr seltenen außerordentlich respektablen Ausnahmen. Die anderen sind die Maler-Architekten, ein Begriff, der im Gegensatz zum verzopften Akademiker oder zur geschäftemachenden Bauspekulation vorteilhaft das künstlerische Anrecht vertrat. Aber über die Schultern der Maler-Architekten weit hinaus ragt der berufene Monumental-Architekt, der in den ersten Jahren der Bewegung nur deshalb übersehen werden konnte, weil die Allgemeinheit mit den kleinen Aufgaben des Kunstgewerbes und des Kleinhausbaues beschäftigt war und weil es vor dieser Bewegung keine Zeitschriften und Publikationen gab, die die Öffentlichkeit an den wartenden großen Bauaufgaben unserer Zeit interessieren konnten. Im Laufe dieser Jahre jedoch wurde die Öffentlichkeit auf den Weg über das Kunstgewerbe und seine ästhetische Erneuerung an die Architektur gewöhnt und die Behandlung von Baufragen rückte in den Vordergrund. Die Architektur beginnt, wie gesagt, in der öffentlichen Aufmerksamkeit einen Platz einzunehmen, der ihr gebührt und den bis dahin als unmännliche Statthalterin die Malerei eingenommen hatte. Langsam gewinnt die Öffentlichkeit wieder den Gesichtssinn für die Baukunst. Wenn auch die großen künstlerischen Bauaufträge zum Glück nicht von Volksabstimmungen abhängen (wie es Ende 1907 in Wien gegen den Museums-

bau Otto Wagners versucht wurde), so ist eine vornehme Baugesinnung immerhin ein wichtiges Postulat der allgemeinen Bildung und eine Grundlage, die dem Künstler Hoffnung gibt. Wie hoch ein Volk zu bilden ist, zeigt seine Baukunst. Und schließlich kann auf die Dauer keine Kunst existieren, wenn sie des Interesses und der Liebe der Menschheit entbehrt. Die Gartenstadtfragen, die zahlreichen neuen Städtebaufragen, die bekannten Fehler und Sünden des Architekturniederganges in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, haben den Gesichtskreis erweitert und vertieft und erkennen lassen, daß die stürmische Bewegung der letzten zehn Jahre nur den Vorgang auf einer kleinen Vorbühne bildete, während dahinter die großen Umrisse gewaltiger Architekturprobleme und ihrer machtvollen Persönlichkeiten stehen. Diesen Erscheinungen gegenüber versagt der kleinliche Maßstab vollends, der die Entwicklung nach fünf oder zehn Jahren bemißt. Hier erscheinen Baukünstler, die zum Teil der älteren Generation angehören, und die in einigen Einzelheiten an der Überlieferung einer bestimmten Schule festhalten. Mit Recht sogar, die aber auch das gewaltige Können der alten Schule heben und als schöpferische Naturen Schritt mit der Zeit halten. Das sind keine Stilarchitekten, wenn sie auch aus der älteren Schule hervorgegangen sind. Überhaupt ist vor dem leichtfertigen Gebrauch solcher Schlagworte sehr zu warnen. Diese Schlagworte haben die fälschliche Meinung verbreitet, als ob es nur Malerarchitekten und den verächtlichen Gegensatz, die Stil-Architekten, gebe. Es ist endlich Zeit, zu erklären, daß diese Art von Unterscheidung irreführend und der baukünstlerischen Auffassung zuwider ist. In der Architektur kommt es auf ganz andere Dinge an, als auf diese äußerliche und meistens ziemlich willkürlich behandelte Unter-

scheidung. Die Erscheinungen, von denen hier die Rede ist, stehen ganz außer dem Bereich dieser Doktrinen. In dem kleinen Gesichtswinkel der kunstgewerblichen Interessen und der Kleinarchitektur ragt Messels mächtiger Wertheimbau hinein, der auf einer anderen Grundlage gewachsen ist und Bewunderung erzwingt, trotzdem sein Ausgangspunkt die historische Architektur ist. Und doch ist er absolut modern, wenn sich auch die Gotik zum Vergleich aufdrängt. Es ist ein Beweis, daß es darauf gar nicht ankommt. Die grandiose Pfeilerstellung, die enggereiht, den häßlichen Fehler der übertriebenen Fensterhöhlungen vermeidet und ungeteilt bis unter das barockartig gebrochene Dach reicht, gibt dem Warenhaus, das mit seiner horizontal gedehnten Front diesen Vertikalismus benötigt, wunderschöne Kontrastverhältnisse, gefühlte Proportionen, die hier eine schlicht vornehme Würde ausdrücken und auf die es nebst einem ausgezeichneten, organisch gestalteten Grundriß in der Architektur hauptsächlich ankommt. Das ist der entscheidende Architekturstil, der Stil, ein im Wechsel der Erscheinungsformen beharrendes Gesetz, wogegen die äußerlichen Schmuckformen kein entscheidendes Kriterium bilden, ganz abgesehen davon, daß Messel auch darin eine ganz außerordentliche Feinheit und Freiheit betätigt. Messels Bau ist für die Berliner Bauentwicklung von vorbildlicher Bedeutung. Berlin ist im Begriff, ein künstlerisches Architekturkleid anzuziehen. Außerordentlich tüchtige Baukünstler sind am Werk, Ernst Hoffmann, der alle Vorzüge der großen Bautradition hat; Albert Geßner, der namentlich dem Miethausbau die proportionierte Form gibt; Bruno Schmitz, der Erbauer des künftigen Völkerschlachtdenkmals bei Leipzig, des Mannheimer Rosengartens (wo kürzlich auch Hermann Billing eine wuchtige Architektur in der Nachbarschaft des Rosengartens

hinstellte) und von anderen Arbeiten abgesehen, des äußerlich schlicht betonten „Rheingold"-Baues, der nur innerlich an einer Ideenhypertrophie leidet und bunt ist, wie eine Architekturskizzensammlung; Hermann Muthesius, der mit viel Glück den Landhausbau pflegt und dem heimischen Hausbaucharakter die kultivierte, puritanische Enthaltsamkeit des englischen Landhausbaues assimiliert, d. h. sie organisch auf seine deutsche Art verarbeitet, wie es etwa der überlegene Wiener Architekt Joseph Hoffmann tut, der sich mit dem Feinsten der Kultur in Übereinstimmung setzte, mit dem Schaffen Morris' und Machintosh' so gut, wie mit der japanischen Kunst, oder der wundervollen farben- und ornamentfrohen ethnographischen Kunst der slawischen Völkerschaften Österreichs und wie kein anderer Architekt alle Gestaltungsformen der modernen Lebenskultur vom Hausbau herunter bis zur letzten Streichholzbüchse, seinem auf organische Einheit gerichteten Architekturwillen unterwirft, wie die bekannten, formal und qualitativ gleich hervorragenden Erzeugnisse der Wiener Werkstätte beweisen. Berlin will nicht nur durch die Bauten seiner hervorragenden Architekten, unter denen Messel (der wie bekannt, die Museumsbauten neu gestalten wird) durch die Betonung schlichter Größe bestimmend hervortritt, sondern auch durch das ungeheure Projekt eines neuen Generalregulierungsplanes das Bild einer künstlerischen Städtebaugesinnung bieten, wie es in dieser großzügig gefaßten Art seit der von dem fürstlichen Ruhmessinn zeugenden Baukunst des absolutistischen 18. Jahrhunderts und seit Schinkel nicht mehr der Fall war. Berlin hat viel Versäumtes nachzuholen und zu verbessern. Es braucht drei Generationen, um das Versäumnis der vorangegangenen Generation wieder gut zu machen. Ohne Zweifel ist die in seiner Art vorzügliche Stadtanlage Wiens zum Bei-

spiel genommen, wo seit der Niederlegung der inneren Wälle und Gräben, die gegebene Situation zur Bildung einer Ringlinie mit Radialstraßen, die nach allen Richtungen ausstrahlen geschickt benutzt worden ist und später durch die Schaffung eines äußeren Vorortegürtels an Stelle der Linienwälle konzentrisch ein zweites Ringgebilde und schließlich durch das Projekt des Wald- und Wiesengürtels mit einer Höhenstraße, eine dritte, in der Landschaft liegende Ringanlage vorgesehen wurde. Dieser großzügig gedachte Plan hat auch andere Städte aufgemuntert, namentlich Berlin. Im übrigen aber macht sich auch in Wien durch das Überhandnehmen der Bauspekulation in den letzten 50 Jahren und leider heute noch eine sehr kleinliche Baugesinnung geltend, die namentlich dem Projekt des Oberbaurat Otto Wagner, die künstlerische Gestaltung des Karlsplatzes und den dort in der Umgebung der Karlskirche gedachten Neubau des städtischen Museums betreffend, sehr übel mitspielt. Trotzdem das Inkrustationsprinzip Otto Wagners im Norden, der dem unbekleideten Steinbau huldigt, wenig Anklang findet, wird ein künstlerisch berufenes Urteil, woher es immer kommen mag, rückhaltlos zugeben müssen, daß Wagner als der geborene Monumentalarchitekt seine Aufgabe mit unübertrefflichem künstlerischem Scharfsinn anfaßt und in bezug auf die Bedürfnisse des modernen Lebens, auf die Gebrauchsfähigkeit und Zweckmäßigkeit und schließlich auf die grandiose Wirkung eine unvergleichliche Finesse besetzt. Sein neuer Postsparkassenbau ist ein ingeniös durchdachter Geld- und Verkehrsapparat, seine Kirche für die niederösterreichische Heil- und Pflegeanstalt ist der mit allen modernen Mitteln, einschließlich der Moserschen Glasfenster glücklich durchgeführte Versuch eines konstruktiv und praktisch auf der Höhe der Zeit stehenden Kirchenbaues, der

äußerlich durch die ganz prachtvoll gelungene, mit vergoldeten Kupferschuppen bedeckten Eisenkuppel gekennzeichnet ist, wenngleich die Detailverzierungen an der Außenseite weniger glücklich sind. Diese Bauwerke, wie die Stadtbahnanlage und das Nadelwehr in Nußdorf sind als neue künstlerische Bauregungen für Wien charakteristisch. Selbst wenn man noch ein paar moderne Zinshäuser, etwa von Wagner, Plecnik, Fabiani, Oerley u. a., sowie Ohmanns Wientalabschluß in Betracht zieht, muß festgestellt werden, daß die öffentliche Baugesinnung dieser Stadt weit hinter der künstlerischen Entschiedenheit anderer Städte, wie München und Dresden, zurückbleibt. Einmütig sind in München die Künstler und die Behörde bedacht, der Stadtentwicklung eine künstlerische Charakteristik zu geben, die sorgfältig in bezug auf die lokale Tradition und auf die schöpferische Selbständigkeit bedacht ist. Der süddeutsche Putzbarockbau hat dort eine volkstümliche Architekturgrundlage geschaffen, aus der ein rühmliches Architektengeschlecht seine durchaus selbständige Eigenart entwickelte. In diesem Zusammenhang sind besonders die Brüder von Seidl hervorzuheben, Emanuel und Gabriel, durchaus selbständige und schöpferische Weiterbildner auf der gegebenen heimatlichen Grundlage. Sie stehen mit der großen Tradition in einer Richtungslinie, obschon sie durchaus mit den Forderungen der Zeit im Einklang sind. Das neue Nationalmuseum von Gabriel von Seidl mit seiner bewegten Silhouette, ein wohlproportionierter und wohlabgestufter und zugleich stark zusammengefaßter Gebäudekomplex ist seiner Anlage nach als organischer Museumsbau vorbildlich. In geistiger Beziehung verwandt mit diesem ist der Darmstädter Museumsbau von Messel. Was München betrifft, ist ferner hervorzuheben, daß der Geist Graessels, Hocheders, Fischers u. v. a. hütend und fördernd auf die künst-

lerische Bauentwicklung wirkt, und Hervorragendes geschaffen hat, davon, um nur einiges zu nennen, die ausgezeichneten Schulbauten, einige Brücken erwähnt werden sollen, von den großen Projekten, den Friedhofsanlagen, ferner den Bauproblemen auf der Kohleninsel u. a. ganz zu schweigen. Die Privatarchitektur ist von einer ganz ähnlichen Gesinnung getragen und eine zahlreiche jüngere Architektenschaft, die insbesondere die volkstümlichen Baugedanken der Heimat betont, geht auf einem Weg, der nur Erfreuliches verspricht. Wie auf der Charlottenburger technischen Hochschule ist auch in München der Städtebau als eine Kunstangelegenheit ersten Ranges erkannt und die Einrichtung einer Lehrkanzel an der Hochschule vorgesehen worden, die vorwiegend den ästhetischen Gedanken der Städtebaukunst pflegen wird. Man kann sagen, daß München diejenige Stadt ist, wo schwere Bauverfehlungen prinzipiell ausgeschlossen sind. Soll das nur in München der Fall sein können? In keiner anderen Stadt ist das Künstlertum mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volk, der Gesellschaft und den Behörden so verwachsen, wie in München. Der Segen, der für die Stadt daraus entspringt, ist nach der wirtschaftlichen, wie nach der ästhetischen Seite hin unberechenbar, namentlich, wenn man das höchste menschliche Gut, das sich daraus ergibt, in Betracht zieht: die Lebensfreude. Man wird begreifen, daß man von dieser Stadt nur in dem Ton der Verliebtheit reden kann. Auch Stuttgart will sich vollenden. Dort wirkt seit einigen Jahren Theodor Fischer zum außerordentlichen Segen der Stadt. Fischer ist derjenige, der unter den Architekten unserer Zeit vielleicht den tiefsten Blick in den Baugeist der deutschen Städteüberlieferung getan hat. Seine Brücken, Schulanlagen, Kirchen, Straßen haben die schlichte Größe der alten Städtebaumeister, die durch nichts Äußerliches wirkten; diese einfache monu-

mentale Wirkung ist gemildert und von leichter Faßlichkeit durch menschlich dimensionierte Proportionen, die einen begreiflichen Maßstab geben und die angenehme Rhythmik der Baugliederung unmittelbar mitteilen. Es kommt wohl auch daher, weil an dem Schaffen dieses Künstlers nichts kalt Geklügeltes ist, sondern die Innigkeit des Empfindens und Anschauens, die er in Raumverhältnissen, in Architektur auszudrücken vermag und die ihn zu dem deutschesten der deutschen Architekten macht. Vielleicht gerade auch wegen der südlich bestimmten Formgebung. Nächst München tritt Dresden durch die Entschlossenheit der künstlerischen Initiative hervor. Dresden war ja auch mit „die Kämpferin der ersten Stunde". Sie hat nach außen hin diese auszeichnende Haltung durch ihre eindrucksvollen Ausstellungsunternehmen dauernd behalten. Hier hat sich unter der Hand eines organisatorisch begabten Künstlers, wie des von München hierher berufenen Hans Erlwein, auch im öffentlichen Bauwesen der Stadt eine anerkennenswerte Entwicklung vollzogen. Eine außerordentlich disziplinierte künstlerische Gruppe hat sich hier konzentriert, die auf eine gute Zucht der städtischen Bauentwicklung bedacht ist. Wenn es auch leider zur Regel gehört, daß der künstlerische Privatarchitekt am wenigsten für die eigene Stadt zu tun hat, so ist der geistige Einfluß, der von ihm ausgeht, wieder nicht zu verkennen. Hier wirken Martin Duelfer, der einige Jahre vorher in München eine hervorragende künstlerische Tätigkeit entwickelt hatte und durch seine Theaterbauten in Dortmund und Lübeck, Geschäftshäuser, Hotels, um nur die wichtigsten seiner auf edel einfache, an das Empire anklingende, aber konstruktiv bedingte Gliederung gerichteten Bauwerke zu nennen, einen ausgezeichneten Ruf erworben hat; Fritz Schumacher, der den Aufgaben des Monumentalbaues und der Denkmalkunst vorwiegend zugewendet ist;

William Lossow, der Erbauer der rhythmisch bewältigten Baugruppe der Kunstgewerbeschule und in Verbindung mit Max Hans Kühne präsumptiver Schöpfer des künftigen Leipziger Hauptbahnhofes; Schilling & Gräbner, Erbauer der Erlöserkirche; Wilhelm Kreis, künftiger Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule und Retter der Augustusbrücke, Retter insofern, als befürchtet werden mußte, daß der Neubau der unersetzlichen alten Augustusbrücke rein ingeniös technisch vollzogen würde, nun aber glücklicherweise unter die baukünstlerische Leitung dieses Architekten gestellt wurde; ferner Oswin Hempel, Ernst Kühn, Cornelius Gurlitt u. a. Der Neubau des Landgerichtes von Landesbauinspektor Kramer lieferte auch hier den übrigens sehr seltenen Beweis, daß eine künstlerisch empfindende zähe Natur auch in der Abhängigkeit der Staatsanstellung ein künstlerisches Projekt durchführen kann, wofern die Baubehörde mit künstlerischen Initiativen durchsetzt ist, was zweifellos in Dresden, so gut wie in München der Fall ist.

Auch Bremen tritt neuestens mit starker Initiative hervor. Dort sind neben dem organisatorisch und künstlerisch sehr rührigen Museumsdirektor Professor Högg und dem Architekten H. Wagner, dessen moderne Fabriksbauten besondere Aufmerksamkeit finden, tüchtige Kräfte am Werk, um die Bauentwicklung von Stadt und Umgebung künstlerisch zu betonen.

Die moderne Baugeschichte hätte sicherlich noch sehr viel mehr Namen und Werke zu verzeichnen. Eine Vollständigkeit nach dieser Seite gehört nicht in den Rahmen dieser Schrift, für deren Zweck der Hinweis auf einige der bedeutendsten Architekturschöpfungen, die von dem Geiste der Zeit erfüllt sind, genügt. Im Zusammenhang mit der Architektur ist nicht der Plastiker zu vergessen, der in Verbin-

dung mit den architektonischen Absichten eine verläßliche raumkünstlerische Bestimmung empfängt. Außer Hildebrand, der im Schatten der großen Renaissanceüberlieferung schafft, und von ihrem Geist und von ihrer edlen Handwerklichkeit erfüllt ist, und dem genialen Problematiker Max Klinger, der von einem faustischen Sucherdrang beseelt apollinische Klarheit und titanische Lebenselemente zu verschmelzen und diese Verbindung von modernem Empfinden und klassischer Haltung in der plastischen Schönheit und Ruhe des Steins zu verewigen sucht; außer diesen also, haben sich einige jüngere Plastiker zur Bedeutung durchgerungen, von denen der kürzlich nach Dresden berufene Wrba, der auf monumentale Architekturwirkung gesinnte Metzner, der früher in Darmstadt tätig gewesene L. Habich, der in Dresden wirkende Münchener Karl Groß, Lederer, der bekannte Schöpfer des Bismarckdenkmals in Hamburg, ferner Ignatius Taschner, der zu früh verstorbene Hudler in Dresden, erwähnt werden können, ohne die Reihe der Tüchtigen zu erschöpfen. In diesem Zusammenhange scheint die Feststellung, daß sich im Laufe der modernen Bewegung in der angewandten Kunst die anfangs auseinanderlaufenden Strömungen immer entschlossener in dem Architekturgedanken geeinigt haben, was der natürliche Lauf der Dinge ist. Als Endergebnis greift die richtige Auffassung Platz, daß alle kunstgewerblichen Disziplinen und schließlich auch die Malerei und die Plastik in dem Architekturgedanken ihren natürlichen Schwerpunkt finden müssen, und in dem weitesten Begriff als Architektur zu verstehen sind. Ja selbst die Werke der Technik müssen sich diesem Begriff einordnen, sobald sie wieder beginnen, die Merkmale der menschlich bedingten Schönheit, unbeschadet der Sachlichkeit zu äußern. Die Architektur auf ihren führenden Platz zu setzen, und die edelsten Kräfte in ihren

Dienst zu stellen, war die geheime, erst nach und nach erkannte und fast unwillkürliche Tendenz dieser Bewegung. Die Architektur mußte ihren bestimmenden Platz im Leben haben, wenn die mit neuer Künstlerkraft aus der lebendigen Arbeit des Volkes hervorwachsenden kunstgewerblichen Betriebe Bestand und Festigung finden sollen. Dann aber fordert das Leben selbst mit zwingender Macht die Bestätigung des Schönen im Bauen und Bilden, weil schließlich die Erfahrung gemacht werden mußte, daß die Gesundheit, die praktische und hygienische Vollkommenheit im Leben der Städte und deren Anlagen, sowie im Umkreis des Hauses, vom Stadthaus bis zum kleinsten Arbeiterhaus herunter, wurzeleins ist mit der ästhetischen Erfüllung und nicht besteht, wenn nicht der alles umfassende lebendige künstlerische Sinn tätig ist. Die weitere Entwicklung, die so dringend die Forderung des schönen Bauens aufstellen muß, wenn die Kultur fortschreiten soll, wirft zugleich eine Menge sozialer und wirtschaftlicher Kunstfragen auf, die gerade im Baufach entschieden werden müssen. Es ist ohne weiteres klar, daß die baukünstlerischen Ideen, von denen das Gedeihen der Zukunft abhängt, von dem Künstler in die Welt gesetzt werden. Die Frage ist nun, wie der Staat und die Stadt als Bauherren diese Kraft benützen werden, als Faktoren, die eine Menge Bauaufgaben in Händen haben und durch den von ihnen gepflegten Bureaukratismus in künstlerischer Beziehung ein trauriges Fiasko machten; was die Städte durch den Verlust an Schönheit und infolgedessen an materiellen und immateriellen Gütern eingebüßt haben, ist unberechenbar und erfordert gebieterisch die Heranziehung des freien schöpferischen Baukünstlers gerade zu den wichtigsten Bauaufgaben, die der Staat und die Städte zu erteilen haben. Wie aber ist die Stellung des Baukünstlers zu den großen Speku-

lationsunternehmungen, zu der ganzen privaten Bautätigkeit, die jene des Staates um Ungeheures übersteigt und der traurigen, jüngst vergangenen Architekturperiode den Stempel der vollständigen Ideenlosigkeit und der nach jeder Richtung hin unzulänglichen Schablonenhaftigkeit aufgeprägt hat? Hier ist vor allem der Hebel einzusetzen; die Brandmarkung des Minderwertigen einerseits, die Forderung der Erkenntnis des baulich Schönen andererseits, sind derzeit die wichtigsten geistigen Mittel, um die innere Verfassung der Allgemeinheit zu ändern. Das Verständnis für Architektur im allumfassenden Sinn in eine Angelegenheit der neuen allgemeinen Bildung; wer nicht imstande ist, das sachlich Schöne und das künstlerisch Eigenartige aller Künste im Umkreis der Architektur zu würdigen, ist nicht gebildet. Keinesfalls kann die Aufgabe der Allgemeinheit dahin gehen, dem Künstler Vorschriften zu machen oder sich seinen Intensionen, die nicht immer sofort von der vom Gewohnheitsurteil abhängigen Menge verstanden werden können, entgegenzusetzen, wie es leider in dem traurig denkwürdigen Fall in Wien, Otto Wagners Karlsplatz- und Museumsprojekt gegenüber, geschieht. Die Autorität des Künstlers steht über der Menge. Die Menge besitzt keine Autorität, sie besitzt höchstens blinde Gewaltätigkeit. Hier muß die Literatur und die vornehm gesinnte Presse helfen, die den geistigen Entwicklungsgang bestimmt und in bezug auf die Kunst die Aufgabe hat, die Religion des Schönen zu verbreiten. Nicht was der Menge sogleich gefällt, besteht auf die Dauer; auf die Dauer besteht nur die schöpferische Kraft des Persönlichen. Nur die Persönlichkeit ist schöpferisch, im Schaffen, wie im Genießen.

Die gewerblichen Künste im Umkreis der Architektur.

Wie sehr die gewerblichen Künste im Anfang der deutschen Bewegung der baukünstlerischen Disziplin entbehrten, die ihr Wesen zur Sachlichkeit leiten sollte, beweist eine so hohe dekorative Begabung, wie jene des verstorbenen Eckmann. Auch er hätte die Wandlung zur strengen Formgebung durchgemacht, wie die anderen; so aber hat er ein Rumpfwerk hinterlassen, dem alles Wilde und Unfrisierte aus der Periode des kunstgewerblichen Sturms und Drangs anhaftet. Auch er war einer der ersten auf der Suche nach dem neuen Ornament und ergriff es, wie die meisten, zuerst in dem notdürftig zurechtstilisierten pflanzlichen Naturmotiv. Seither führten die metallenen Beleuchtungskörper ein ziemlich ungebundenes Dasein als langstielige Blumengebilde mit reichlichem Blattwerk; Pflanzengewinde, von der ordnenden Hand nur wenig zusammengehalten, zierten die Buchdeckel, Schwäne zogen durch die Wandteppiche und Tapetenfriese, gewebte oder in Glas geschnittene Ölbilder verrieten, daß dem Künstler anfangs die handwerkliche und technische Disziplin fehlte, wie anderseits dem Handwerker seit langem die künstlerische Inspiration gefehlt hatte. Aber das Neue bezauberte und durch Eckmann trat auch im Berliner Kunstgewerbe eine Wendung zum Besseren ein, für das der Direktor des Kunstgewerbemuseums Peter Jessen als eifriger und begeisterter Vorkämpfer der Modernen jahrelang vorher seine ganze Beredsamkeit eingesetzt hatte. Auch Eckmanns Schaffen hatte ein rapides künstlerisches Wachstum, und an ihm konnte man von Jahr zu Jahr eine steigende Beherrschung der stofflichen und ideellen Ausdrucksmittel feststellen. Innerlich war er um 1900 zur vollen Erkenntnis der zweckmäßigen Schönheit gereift. Aber er kam nicht mehr dazu, seine Erkenntnis im

vollen Umfang in die künstlerische Tat umzusetzen. Den weitesten Umlauf hat sein Name durch die von ihm geschaffene Schrift genommen. Die berühmte Eckmannschrift, die in der Zeit des tiefsten typographischen Verfalles entstand, hat das Ansehen seines übrigen Schaffens bedeutend überglänzt.

Rasch mußte sich der Ring der gewerblichen und dekorativen Künste schließen, die im Umkreis der Architektur schufen und Leben und Arbeit der Nationen zu durchdringen suchten. In alle Werkstätten und in jeden Haushalt trat dieses geistige Fluidum, das die Künste belebte und bewirkte den Neuaufbau des Daseins bis in die seelische, soziale und wirtschaftliche Verfassung der Individuen hinein, allwo dieser Umwandlungsprozeß noch lange nicht abgeschlossen ist, und erst endet, wenn das Gesamtbild der Nation in seiner inneren und äußeren Physiognomie verjüngt erscheint. Nach einem Jahrzehnt des fruchtbaren Suchens und Irrens scheint es, als ob die Architektur wieder die natürliche Herrschaft ergreifen würde. Was im Anfang der modernen Bewegung in Deutschland die englischen Arbeiten so vorteilhaft von den übrigen unterschied, war diese sachliche Bestimmung der Gewerbekunst, die von persönlicher Hingebung zeugte, von Ehrfurcht und innerer Gediegenheit und beherrscht von dem Gedanken an den großen architekturalen Zusammenhang der Dinge. Insofern war jeder Beleuchtungskörper, jedes Glasfenster, jedes Gewebe und jedes Stück Hausrat architekturreif. Es konnte zu jeder Zeit den höheren Absichten der Baukunst oder Raumkunst dienen und bei aller Vollkommenheit als einzelnes Objekt sich sofort bescheiden in die Gesamtwirkung einordnen, um da als anspruchsloser Mitträger einer großen symphonischen Architekturwirkung zu wirken. Es sei vorübergehend an die Beleuchtungskörper von Benson erinnert,

oder an jene der Birmingham-Guild, oder der Guild and School of Handicrafts in London oder der Firma J. Powell and Sons, die auch vorzügliche Gebrauchsgläser herstellte, an die Silbergeräte und Metallarbeiten von Ashbee und seiner Gilde, an die Schmuckarbeiten von Wilson, an die Glasfenster von Morris, Madox-Brown, Burne Jones und Selwyn Image, an die Wandteppiche und gewebten Stoffe derselben Künstler, zu denen Walter Crane gezählt werden muß, an die Buchkunst, als deren vorzüglicher Erneuerer William Morris anzusehen ist (der von der unvergleichlichen Schönheit der 42zeiligen Bibel Gutenbergs ergriffen, daran ging, neue Lettern und den Buchschmuck für seine berühmte Chaucerausgabe selbst zu schneiden); an die Erneuerung des Bucheinbandes und der Handvergoldung, wobei das Hauptverdienst Cobden-Sanderson zufällt, kurz an die tausendundein Dinge, die der neuen deutschen Entwicklung als Vorbilder vorangegangen sind und die Grundsätze wieder befestigen halfen, die auch hier den Handwerkern, Gewerbetreibenden, sowie auch den Künstlern fremd geworden waren. In Deutschland begann Köpping zuerst, der früher Ziergläser geschaffen hatte, gelungene Gebrauchsgläser herzustellen und Behrens, Riemerschmid, Paul, Krüger, Kolo Moser u. v. a. taten das ihrige und schufen eigene Services, von denen jene Mosers wegen ihrer außerordentlichen formalen Reize die Weltherrschaft errangen. Tiffany Glas dominierte an den Beleuchtungskörpern und Vasen, daneben behaupteten die farbigen Luxusgläser von Daum und Gallé mit geschnittenen, japanisch angeordneten Pflanzenmotiven ihren Rang; die Glasfabrik Valerystal trat mit Überfangglasware hervor, die mit eingesetzten farbigen Glasstücken und Glasgespinsten eine koloristisch feingestimmte Schmuckwirkung abgeben und ihre Schönheit bewähren. In den farbigen Glasfenstern erschienen

neben den Engländern und neben dem Glasgower Patterson auch der Franzose Grassé ebenfalls als vielbeachtetes Vorbild, wenn auch sein Einfluß nicht immer glücklich war. Christiansen übertrug den Plakatstil ins Glasfenster, während um diese Zeit andere, wie C. Uhle in München, ferner Melchior Lechter und Kolo Moser dem spezifischen Glasstil zustrebten, der die Bezeichnung Glasmosaik rechtfertigt. Reifste Schöpfungen dieser Art hat Moser in der neuen Irrenkirche bei Wien geliefert. Der Keramik, die den Vorzug hat, noch in vielen Gegenden Deutschlands eine lebendige Volkskunst zu sein, sind bedeutende Kräfte in Deutschland erwachsen, Laeuger in Karlsruhe, Mutz, Schmutz-Baudiß, der als Techniker und als Leiter der großherzoglichen keramischen Manufaktur bekannte Scharvogel, der neuestens der Baukeramik eine große Aufmerksamkeit zuwendet. Mit Auszeichnung aber möchte ich den altmeisterlichen Töpfer Seidler in Konstanz nennen und die auf etnographisch-ornamentaler Überlieferung schaffende Frau Schmidt-Pecht, ebenfalls in Konstanz. Steinzeug hatte vor dem Porzellan den Vorteil, daß es immer dem Gebrauchszweck und dem Leben diente. Die künstlerische Zukunft der Baukeramik liegt bei den unglasierten Terrakotten, die modelliert, gepreßt oder geformt sind. Die Wiener Keramik, aus der jungen Werkstätte von Löffler & Povolny brachte in den letzten Jahren sehr erfreuliche Überraschungen, was die kühne Farbengebung und die gebundene Formensprache betrifft. Einzelne, künstlerisch hervorragende Stücke hat das Ehepaar Luksch geliefert. Die keramischen Reliefs der Frau Luksch an dem Wiener Bürgertheater sind Leistungen von ungewöhnlicher Schönheit. Diese hervorragend begabte Künstlerin, die ursprünglich von der Malerei ausging und in München studierte, hat auf dem Gebiet der Metalltreibarbeiten und der dekorativen Malerei

Leistungen hervorgebracht, die zu den Erlesenheiten gehören. In Silber- und Schmuckarbeiten hat Paul Haustein, an dem englischen Vorbild erstarkt, Bedeutendes geleistet. Außer Riegel in Darmstadt haben sich in Metallarbeiten die Münchener Kunsthandwerker rühmlich hervorgetan. Über allen Vergleichen stehen die Arbeiten der Wiener Werkstätte, die Goldschmiedekunst im eigentlichen Sinne des Wortes liefert. Entwürfe für geschmackvolle Teppiche haben alle bekannten Künstler geliefert und kommen in dieser Hinsicht Stücke im Handel vor, die, wenn man von dem Qualitätsunterschied absieht, mit der Schönheit der orientalischen Teppiche wetteifern können. In der Stickerei hat besonders Frau von Brauchitsch viel gutes hervorgebracht. Zuerst in Abhängigkeit von den epochemachenden Stickereiideen Obrists, dann aber unter der Disziplin der Wiener Schule, wo sie sich unter Mosers Leitung weitergebildet hat. Seither liefert sie jene vielbekannten, ausgezeichneten Arbeiten, Decken, Kissen usw., die meistens in Maschinenstich ausgeführt, durch prächtige und harmonische Farbengebung, durch eine ausgezeichnete Materialsprache, den Stil bestimmt, und vor allem durch eine gewisse, wenn man so sagen kann, architektonische Zucht hervorragen. In Dresden haben besonders die Damen Junge und Kleinhempel Anerkennenswertes geleistet. Im Umkreis der Wiener Werkstätte und ihrer Professoren sind die guten Arbeiten mit den Namen Sika, Trethahn, Zakucka, Uchatius, Peyfuß u. a. verknüpft. Der Wiener Modesalon der Schwestern Flöge bringt auf dieser Grundlage künstlerisch reformierte Frauenkleider hervor, die das Feinste sind, was der moderne Geschmack bisher auf diesem Gebiet geleistet hat. In der noch nicht entwickelten Vollendung des Reformkleides, bilden die künstlerischen Frauentrachten, die nach Entwürfen von Van de Velde, Behrens, Mohrbutter u. a. ent-

ſtanden ſind, hervorragende Einzelerſcheinungen, die ornamental betont, als Ausnahmsfälle daſtehen. Das Künſtlerpaar R. und F. Wille in Berlin iſt zu jenen zu zählen, die nicht erfolglos in der modernen Frauentracht, einſchließlich der Stickereiarbeiten und des Schmuckes bemüht ſind. Es iſt bekannt, daß die Debſchitzſchule, von dem Geiſt Obriſts erfüllt, mit ihrem früheren und gegenwärtigen Schülerkreis Arbeiten dieſer Art hervorbringt, die zu den ſchönſten gehören. Faſt alle genannten Künſtler haben ſich in der Graphik und auf dem Gebiet des Buchſchmuckes und der Muſterzeichnung für Tapeten, Möbel, Stoffe, Teppiche, Tiſchzeuge und andere Textilien betätigt. Einige ragen als Szezialiſten hervor. Es ſind J. V. Ciſſarz, das feine, dekorative Talent eines Julius Dietz, der lyriſch empfindende, biedermeierlich ſtimmungsverwandte E. R. Weiß, der nun an der Hamburger Kunſtgewerbeſchule wirkende Wiener O. Czeſchka, der zum Mitarbeiterkreis der Wiener Werkſtätte gehört. Im Schriftenweſen haben ſich, von dem ſchon genannten reformierenden Rudolf von Lariſch abgeſehen, einige Begabungen mehr oder weniger ausſchließlich den Tagesaufgaben gewidmet, wie R. Ehmke, der Mitbegründer der ehemaligen Steglitzer Werkſtätten, die mit Recht anerkennenswerten künſtleriſchen Ernſt eingeſetzt hatten, dann Walter Tiemann in Verbindung mit Trepte & Pöſchl, um nur einige zu nennen. Unter den Schriftgießereien die ſich um die künſtleriſche Regeneration des deutſchen Schriftdrucks verdienſtvoll bemühten, ſteht die Firma Gebrüder Klingſpor in Offenbach a. M., obenan; ſie hat, ohne Opfer zu ſcheuen, die Schriften von Eckmann, Behrens und anderen für den Druckbedarf bereitgelegt. Bekanntlich haben faſt alle Künſtler ſchriftſchöpferiſch gewirkt und ihre eigenen Künſtlerſchriften geſchaffen, die Rudolf von Lariſch geſammelt und bei Schroll & Co. in Wien veröffentlicht hat.

Es ist natürlich, daß die persönlichen Schriften dieser Künstler nicht für den Tagesgebrauch bestimmt waren. Immerhin haben sie auf die Reform der Gebrauchsschriften den entscheidendsten Einfluß ausgeübt. Es darf nicht vergessen werden, daß im Schriftenwesen, wie überhaupt in der Buchausstattung, England als Vorbild gewirkt hat. Bahnbrechend sind die Titelblattzeichnungen von Gleeson, dem Begründer des Studio gewesen. Diese Entwürfe waren nicht nur raumkünstlerisch wohldisziplinierter, sondern auch von einer hohen zeichnerischen Inspiration, die eine geistige Beziehung zu dem Buch und dessen Inhalt graphisch auszudrücken suchte. Nur allmählich und nach Überwindung der Jugendstilperiode erreichten die deutschen Leistungen dieser Art eine ähnliche Höhe.

Es kann nicht der Zweck dieser Hinweise sein, eine erschöpfende Aufzählung dieser Erscheinungen zu bieten. Nur soviel war zu sagen nötig, um den Gang der Ereignisse kennen zu lernen, die umwälzend wirkten und eine Tragweite haben, die über das eigentliche künstlerische oder kunstgewerbliche Gebiet hinaus reformierend wirken werden, und dazu bestimmt sind, die Kultur zu heben und weiterhin zu festigen. Die entscheidendsten Merkmale der Bewegung, die aus dieser Darstellung klar werden, bestehen zunächst in der Verwischung der Grenzen, die bis dahin die Künste getrennt und zu ihrem Schaden isoliert haben. Die moderne Bewegung beseitigte alle chinesischen Mauern und brachte die Künste wieder in den natürlichen Zusammenhang. Trotz der Verirrungen der ersten Jahre war dies eine entscheidende schöpferische Tat. Man darf das nicht übersehen, wenn von Mißgriffen die Rede ist, die geringfügig sind, im Vergleich zur weittragenden, in ihrer Folge gar nicht abzuschätzenden Bedeutung der ganzen Erscheinung. Der künstlerische Wille macht sich gleichzeitig auf allen zugänglichen Gebieten gel-

tend und brachte trotz aller persönlichen Differenzierungen eine gewisse Einheit in die Vielheit der Hervorbringungen. Mit der steigenden Erfahrung und der wachsenden künstlerischen Vollendung, hatten alle schöpferischen Kräfte den inneren Zusammenhang der von ihrem Willen bestimmten Künste kennen gelernt; sie hatten empfinden müssen, daß dieser Zusammenhang seinen natürlichen Halt in der Architektur findet. Die Architekturbildung im weitesten Sinne ist gleichsam der Schlüssel zum Verständnis aller Künste. Nicht alle, die vom Kunstgewerbe ausgingen, sind natürlich Baukünstler geworden, wenn auch die Tendenz der angewandten Kunst nach der Architektur gravitiert. Die weitere Entwicklung neigt dazu, ein hochstehendes Spezialistentum auszubilden, das nichtsdestoweniger einen lebendigen Kontakt mit den herrschenden Künsten unterhält. Im Umkreis der Architektur sind eine Menge künstlerisch geadelter Gewerbe nötig, die den ganzen Aufwand der modernen künstlerischen Bildung verlangen und nach den hohen Gesichtspunkten geleitet werden sollen, die sich aus der Zusammenfassung der Künste und ihrer lebendigen Anwendung ergeben. Es konnte in einzelnen Fällen und eine Zeitlang für den Künstler von Interesse sein, den Organismus eines ganzen Hauses bis auf die letzte Türklinke aus Eigenem zu schaffen. Aber das kann nur in Zeiten des Überganges und der Formerneuerung gerechtfertigt sein, wie in dieser zehnjährigen Periode der modernen Bewegung. Nun aber ist die Baukunst, die im großen Maßstab wirken will, zur Erwartung berechtigt, daß sie im erneuerten Kunstgewerbe gute typische Formen findet, die sich ohne weiters als freundliche Helfer und Diener der Architektur erweisen und den Künstler der Notwendigkeit entheben, jede Tür- und Fensterform, jeden Beleuchtungskörper, jede Türklinke separat zu entwerfen und eigens an-

fertigen zu lassen, um diese Dinge überhaupt in Ordnung zu bekommen. Was die Zeit braucht, sind hochstehende Spezialisten auf allen Gebieten der angewandten Kunst. Die ganze kunstgewerbliche Industrie, die sich bisher nur versuchsweise und im kleinen mit den neuen Aufgaben befaßt hat, wird die Schwenkung entschlossen mitmachen und unter künstlerischer Leitung die Typen des guten Geschmackes liefern müssen. Die Grundsätze, die von der modernen Bewegung in der angewandten Kunst geltend gemacht wurden, beginnen nun auch für das ganze Leben und für die nationale Arbeit überhaupt verbindlich zu werden. Im Laufe von zehn Jahren hat sich das Antlitz der deutschen Erde unter dem Einfluß dieser Bewegung erheblich veredelt. Trotzdem ist nur ein kleiner Bruchteil der Arbeit geschehen, die der Bewältigung harrt. Die erste bedeutsame Etappe ist vorüber. Sie ist gekennzeichnet durch einen künstlerischen Kampf um die Form, die das Leben der Zeit wiederspiegelt. Aus einer Künstlerbewegung ist eine nationale Kulturbewegung geworden, die auf alle Gebiete der menschlichen Betätigung übergreift und zahllose wirtschaftliche, soziale und geistige Probleme in Verbindung mit den künstlerischen Interessen umfaßt. War diese zehnjährige Periode, auf die wir zurückblicken, eine Zeit der Gärung und der Umwälzung der künstlerischen Anschauungen, so wird die Zukunft eine Zeit der Anwendung und umfassenden Durchführung der gewonnenen Grundsätze sein. Auf Perioden intensiver Ideenproduktionen pflegen lange Zeiträume der ruhigen Arbeit zu kommen, die den gewonnenen Besitz sichert und ausbaut. Zehn Jahre geistige und künstlerische Revolution genügen, um hundert Jahre mit Ideenvorrat und ausführender Arbeit zu versorgen. In der Hauptsache ist der Kampf entschieden und die künstlerische Form im Prinzip festgestellt. Es kann sich heute

keiner mehr hinsetzen und irgend eine Sache entwerfen, ohne daß seine Ideen einen Weg finden, der nicht vorher schon betreten und vorgezeichnet wäre. Vorläufig stehen die Grundsätze der schönen Gestaltung fest, so lange wenigstens, bis ein ungewöhnlicher Genius die Welt mit einer neuen Offenbarung überrascht und neuerdings einen Umsturz herbeiführt.

Industrie und Kunst.

Das künstlerische Problem unserer Zeit liegt nicht im Kunsthandwerk, es liegt in der Industrie. Die kunsthandwerkliche Disziplin steht fest, wenn es sich darum handelt, ein vollendetes Stück Treibarbeit, ein köstliches Geschmeide, eine ausgezeichnete Töpferarbeit, einen erlesenen Bucheinband mit Handvergoldung, edle Spitzen oder Stickereien, feine Möbel mit Schnitz- oder Einlegearbeit zu liefern. Es sind Arbeiten, die von Liebhabern verlangt und bezahlt werden und die wieder reichlicher auftreten werden, wenn die Kultur fortschreitet. Es ist Handarbeit im künstlerischen Sinn und verkörpert die viel begehrte und so selten gebotene Qualität. Die moderne Bewegung hat diesen kunsthandwerklichen Leistungen den gebührenden Rang neben den sogenannten hohen Künsten zurückerobert und ihnen namentlich unter der Einwirkung der englischen Bewegung eine Seele eingehaucht, die sie den hohen Leistungen des alten Kunsthandwerkes ebenbürtig macht. Aber das sind kunsthandwerkliche Arbeiten, die persönlich bestimmt sind und wieder nur dem Kunstbedürfnis der Persönlichkeit dienen. Es sind Unika und die sind nicht für die Masse da.

Für die Masse sorgt die Industrie. Sie ist aus der Masse hervorgegangen und nur durch sie gerechtfertigt. Einer unbegreiflichen Lebenslüge zufolge, möchte die Masse auch Kunst haben. Also das, was sie niemals verstanden hat und niemals verstehen wird. Die Folge ist, daß sie ein wertloses Surrogat hinnimmt, und daß die Industrie diese Art von Kunst für die Masse hervorbringt. Kunstindustrie. In Wahrheit aber kann die Industrie niemals Kunst hervorbringen. Kunstindustrie ist ein Unding. Der hohe menschliche Begriff der bildenden und handwerklichen Künste ist lediglich be-

stimmt von der persönlich geadelten Handarbeit, durch die sich die seelische Inspiration stofflich ausdrückt. In der Reproduktion eines Meisterwerkes der Malerei oder in der Galvanoplastik und wiederholte sie auch ein Werk Michelangelos, haben wir nicht das Kunstwerk, nicht einmal ein Bruchstück desselben, sondern nur eine schwache Andeutung einiger Linien und Flächen. Ebensowenig haben wir in der industriellen Nachbildung der kunstgewerblichen Handarbeit einen Ersatz für das, was wir an jener Handarbeit künstlerisch schätzen und empfinden. Alle Geschmacklosigkeiten, ein großer Teil der Qualitätsmängel und der Übel, die im Gefolge der modernen Zivilisation aufgetreten sind, kommen aus dem Glauben, daß die Industrie Kunst machen und das wichtigste künstlerische Moment der Seelenfreude und der persönlich differenzierten Handarbeit durch die Arbeitsteilung und durch die Maschine ersetzen können.

Das künstlerische Problem der Industrie kann nur gelöst werden, wenn die Industrie entschlossen ist, nicht mehr einer fälschlichen Kunst sondern dem guten Geschmack zu dienen. Die Kunst ist eine persönliche Angelegenheit, zu der man nicht verpflichtet werden kann; verpflichtet kann man nur zum guten Geschmack werden. Diese Verbindlichkeit nötigt die Industrie nun erst recht, sich der besten künstlerischen Kraft zu bedienen, die den Zusammenhang der Erscheinungen beherrscht und imstande ist, den Industrieprodukten den Stempel des guten Geschmackes zu geben, durch den sie sich dem Lebensbild harmonisch einfügen. Ein Beispiel von großer Tragweite in dieser Beziehung bietet die Berufung Behrens' an die Berliner A.-E.-G. zum künstlerischen Beirat. Den elektrotechnischen Installationen die logische Form zu geben, ist die von diesem Künstler erkannte Aufgabe. Streng genommen kann auch ein Maschinenmöbel niemals

Kunst sein. Es ist so wenig ein Kunstwerk wie ein anständiger Lederkoffer, ein Fahrrad, ein Automobil. Ebensowenig sind die vorzüglich durchdachten modernen Landhäuser, die nach den Entwürfen unserer besten Architekten entstehen, Kunstwerke. Sie haben gar nicht die Aufgabe, es zu sein, sie haben nur die Aufgabe, in menschlicher Angemessenheit zweckvoll, sachlich und schön zu sein. Der Geist des Schönen soll auch über der Alltagsproduktion und der Massenherstellung herrschen. Nur der Künstler kann ihn bestimmen, der die Zusammenhänge überschaut, eine ganze Welt und Einheit an Stelle des Chaos stellt. Aber die Kunst beginnt ganz wo anders.

Wer für die Masse arbeitet, muß billig sein. Die Industrie muß billig sein. Ich begreife Van de Velde, warum er den Thüringer Töpfern gepreßte Formen gibt, die industriell herzustellen sind, und die bei den niederen Marktpreisen den Leuten wenigstens durch eine schnellere Produktionsart die Existenz ermöglichen. Van de Velde war von einem ganz richtigen wirtschaftlichen Instinkt geleitet. So sehr das Schwinden der alten Töpferkunst zu bedauern ist (sie wird wieder erstehen!), so ist der Vorgang doch ganz gerecht. Die Leute wollen leben und lassen von selber die Drehscheibe im Stich. Sie sind nicht dabei zu erhalten. Ganz abgesehen davon, daß von diesen Handwerkern für die Kunst nichts zu erwarten ist. Das Kunsthandwerk wird von Persönlichkeiten ergriffen werden, die die Bildung ihrer Zeit mit der Sache verbinden. Dem gewöhnlichen Handwerker ist nicht zu helfen, er drängt zur Industrie, wenn auch im kleinen Umfang, um überhaupt zu existieren. Und die Industrie kann mit den an die Handwerkstechniken gebundenen Kunstformen nichts anfangen. Wenn also die Töpfer schon die Drehscheibe verlassen und

gepreßte Formen machen, dann sollen sie wenigstens von dem überlegenen Geschmack eines Künstlers bestimmt sein, damit überhaupt etwas ordentliches daraus werden kann. Für die Töpferindustrie kann zum Alltagsgebrauch nur die zweckmäßige, praktische Form, die schöne farbige oder leuchtende Glasur oder die schöne Proportionen betonende einfache Linie in Betracht kommen. Alle anderen persönlichen Reize, die Unwillkürlichkeiten und Vibrationen der gestaltenden Hand, die jedes Einzelstück mit einem individuellen Leben begabt, sind dahin. Die Masse braucht diese Feinheiten nicht und versteht sie auch gar nicht. Es ist also ganz in Ordnung. Was sich hier vollzieht, ist in der Holz- und Metallbearbeitung längst Tatsache geworden. Das Tischlergewerbe ist vollkommen industrialisiert und für den Möbelbau sind ganz neue Gesichtspunkte maßgebend. Möbelstücke, die den Rang eines Kunstwerkes einnehmen und alle Vorzüge der alten handwerklichen Herstellung haben, selbst bis auf die handgehobelten Flächen, die daher eine unnachahmliche Weichheit und ein bestimmtes menschliches Leben aufweisen, gehören zu den Ausnahmen. Gewöhnlich aber ist auch das prunkhafte Stück von heute Industrieerzeugnis und kein Kunstwerk. Für den guten Geschmack ist auch hinsichtlich des modernen Möbels nicht der Prunk entscheidend, sondern die sachliche Form und die gute Proportion. Intarsien und gelegentliches Schnitzwerk geben hier noch einen kleinen Spielraum für die persönliche Arbeit. Nur die Qualität der Form hängt vom Künstler ab. Die Arbeits- und Materialqualität ist von anderen Faktoren bestimmt, die nicht in seiner Gewalt sind. Die Goldschmiedekunst ist vollends in Industrie untergegangen. Es gibt rühmliche aber seltene Ausnahmen, wie die englischen Arts and Crafts-Unternehmungen und die Wiener Werkstätte. Die Originalität des Entwurfes muß

uns über die maschinenmäßige Härte und uninteressante Ausführung hinweghelfen. Die Qualität des Entwurfes, die ebenfalls nur von einem hohen Kulturgeschmack bestimmt werden kann, ist das einzige, was die Goldschmiedeindustrie derzeit anzustreben vermag, wenn sie wirklich hoch hinaus will, was leider bei den Fabrikanten noch allzu selten der Fall ist. Ebenso ist das Buchgewerbe und der Bucheinband vollkommen Industrie geworden, was sich durch das Lese- und Bildungsbedürfnis der Masse vollkommen erklärt. Die wenigsten wissen, wie ein persönliches Buch aussieht, was ein guter, kunsthandwerklicher Einband oder eine echte Handvergoldung bedeutet. Aber auf den neuen Grundlagen hat sich unter dem Einfluß Englands ein guter industrieller Geschmack geltend gemacht, der von den Künstlern durchgesetzt werden konnte. Hochstrebende Schriftgießereien, wie die schon genannte von Gebr. Klingspor, Druckereien wie Pöschel & Trepte, neuerdings in Verbindung mit dem Schriftkünstler Tiemann haben typographisch außerordentlich geschmackveredelnd gewirkt. Aus den individuellen Künstlerschriften haben sich nach und nach sehr geschmackvolle und gut leserliche Gebrauchsschriften für die Buchindustrie entwickelt. Endlich haben die Buchverleger, wie Eugen Diederichs in Jena, Schuster & Löffler in Berlin, der Inselverlag, Julius Zeitler in Leipzig u. a., um die deutsche Buchausstattung große Verdienste. Der klischeemäßige Aufdruck der Buchdeckelverzierung gewährt der Graphik einen größeren Spielraum, wenn auch hier der gute Geschmack einer undisziplinierten Überkunst aus dem Wege geht. In der Lederindustrie und Kofferfabrikation sind keine anderen Grundsätze im Interesse der schönen Form maßgebend als anständiges Material, sachliche und sinnreiche Formgebung, Forderungen, die im Interesse des guten Geschmackes in der Wagen-, Automobil-,

Waggon- und sonstigen Verkehrsindustrie durchaus selbstverständlich und überliefert sind.

In den industriell bestimmten Kunstgewerben, wie in der Holz-, Leder-, Glas-, Metallbearbeitung, in der Textilbranche und der technischen Installation, in allen diesen, einstens handwerklichen und heute industriellen Produktionsgebieten, die im Umkreis der Architektur liegen und von ihr bestimmt sind, betrifft das künstlerische Problem nicht die Schaffung von individuellen interessanten und in der Massenherstellung niemals auf die Dauer erträglichen Künstlervisionen, sondern die Verbreitung der typischen Formen des guten Geschmackes, von Typen, die nicht stören, die als sachlich und anständig empfunden werden können, und in dieser Kultivierung nur von einem überlegenen, baukünstlerisch disziplinierten Geist geleitet werden können. Der Künstler verbindet sich nicht mit der Industrie, um Kunst hervorzubringen, sondern um die Kultur des guten Geschmackes zu verbreiten. Nochmals sei es gesagt, daß die Kunst mit der Industrie nichts zu tun hat.

Das sogenannte künstlerische Problem der Industrie ist zugleich das Problem der Qualität. Dieses Wort hat gerade in diesen Tagen eine hypnotisierende Gewalt erlangt. Es scheint das Programm der Zukunft zu enthalten. Aber gerade hier liegt die Sache viel problematischer, als viele denken, die sich dieses Wortes als Reklametitel bedienen. Ohne Zweifel bedeutet der Qualitätsbegriff einen Höhepunkt in der künstlerisch geleiteten modernen Bewegung, einen Abschluß und zugleich einen Anfang. Aber hier wirken soziale, wirtschaftliche und auf Gewinn gerichtete Lebensmächte bestimmend mit, die der Künstler nicht in der Hand hat. Wenn der Künstler nur Entwerfer ist, dann hat er bloß die Zeichnung in seiner Gewalt und kann in der In-

dustrie an leitender Stelle die Prägung der Form bestimmen. Ist der Künstler aber Handwerker zugleich und mithin Ausführender, dann hat er jene Qualität in der Hand, die das Ergebnis der liebevollsten, von intimer Materialkenntnis beherrschten hingebenden persönlichen Arbeit ist, eine Qualität, die von der Seelenfreude und dem Arbeitsgeist des Schöpfers zeugt und zugleich ein wesentliches Merkmal des Kunstwerkes ist. Diese Qualität schwebt einem vor, wenn das Wort genannt wird. Für die Industrie ist sie aus vielen Gründen nicht erreichbar. Zunächst, weil die Industrie das persönliche Moment der unmittelbaren, fertigmachenden menschlichen Handleistung ausschaltet. Dann aber, weil sie mit Arbeitskräften schaffen muß, die bei der bestehenden sozialen Ordnung unmöglich die unerläßliche Voraussetzung aller edlen Arbeit, die opferfreudige seelische Hingabe an das Werk mitbringen können. Die ganze Industriearbeit ist naturgemäß auf Geschäftsmäßigkeit zugeschnitten. Zum Teil liegt es an den Lohnverhältnissen. Die Arbeitskraft hat aufgehört, einen unmittelbaren seelischen Anteil an dem Geschaffenen zu nehmen; das ganze Arbeitsverhältnis in der Industrie ist eine bloße Lohnfrage geworden. Die Daseinsbedingungen der Industrie sind auf Masse und Schnelligkeit gestellt. Je größer der Betrieb, desto weniger kann es in allen Stücken mit den Grundsätzen der Qualität genau genommen werden. Häufen sich die Bestellungen, z. B. in der Möbelbranche zu gewissen Zeiten, dann legt die kapitalistische Verantwortung der Leitung die Pflicht auf, die Quantität zu bewältigen. Der Akkordlohn ist ein Mittel, der menschlichen Arbeitskraft eine quantitative Mehrleistung abzuringen. Die natürliche Folge ist eine größere Flüchtigkeit auf Kosten der Qualität. Wenn es der Bedarf verlangt, muß der Arbeiter lieber zehn Stück eines gewissen Erzeug-

nisses an einem Tag machen, wenn sie auch etwas minderwertig sind, als an einem Tag ein gutes Stück. Die Pflicht schnell zu liefern, die vom Käufer, sowie von der Konkurrenz auferlegt wird, verhindert es z. B. in der Möbelbranche, den Erzeugnissen die nötige Herstellungszeit einzuräumen, die von der Qualität bedingt würde. Wer weiß, daß fournierte Möbel, feine Polituren monatelang in Arbeit stehen müssen (jahrelang getrocknetes Holz vorausgesetzt), um Gediegenheit zu besitzen, der wird bei der durchschnittlichen Lieferzeit von vier bis sechs Wochen kein hohes Maß an Qualität erwarten dürfen. Den üblichen Qualitätsversicherungen gegenüber ist einige Skepsis am Platz, wenn man bedenkt, daß ein so umfangreiches Gebäude wie „Rheingold" in Berlin mit allen Inneneinrichtungen in einem Zeitraum von nicht mehr als zwölf Monaten fertiggestellt wurde. Je größer der Betrieb, desto weniger hat er es in der Macht, Aufträge, die sich den elementaren Qualitätsbedingungen widersetzen, abzuweisen. Das kann der kleine Tischler tun oder der Kunsthandwerker, der seine Arbeit nur nach hohen menschlichen Gesichtspunkten vollbringt und einen gleichgestimmten Interessentenkreis besitzt. Das kann von den modernen Produktionsstätten größeren Stils nur die Wiener Werkstätte tun, die sich von vornherein auf den Grundsatz gestellt hat, lieber soll der Arbeiter zehn Tage an einem Stück arbeiten, als an einem Tage zehn Stücke auf Kosten der Qualität machen.

Ein weiterer Widersacher der Qualität ist die verlangte Billigkeit. Die Forderung der Billigkeit ist durch die allgemeine wirtschaftliche Verfassung bedingt und im Kapitalismus begründet. Es ist aber ein Irrtum anzunehmen, daß der kunstgewerbliche Großbetrieb unter allen Umständen billiger liefern kann, als der möglicherweise höher quali-

fizierte kleinmeisterliche Handwerksbetrieb. Der Großbetrieb kann nur rascher liefern und den Markt versorgen. Das ist alles. Er hat zwar die Rohmaterialien billig in der Hand, weil er als der größere Käufer auftritt und kann durch die Arbeitsteilung und Maschinen in derselben Zeit mehr liefern. Er hat aber andererseits mit enormen Reklame- und sonstigen Regiekosten zu rechnen, die ihn mit Rücksicht auf die Konkurrenz zu weiteren Qualitätsherabminderungen zwingen können.

Die Industrie hat es bewirkt, daß die zahlreichen, hochqualifizierten Kunsthandwerke, die früher das Lebensbild bestimmten und die hohe Qualität der überlieferten kunsthandwerklichen Gegenstände erzeugten, nahezu gänzlich vom Schauplatz verschwunden sind und bestenfalls im Winkel da und dort vegetieren. Aber die Industrie hat es auch bewirkt, daß das Verlangen nach jener hohen Qualitätsmarke wieder lebendig geworden ist, und daß kunsthandwerkliche Betriebe nach künstlerischen Gesichtspunkten auf Grund der alten Techniken wieder möglich sind. Von den alten Handwerkern, die sich als Kleinmeister noch hinfristen, ist nichts zu erwarten; es sind neue Menschen nötig, die das Erbe in die Hand nehmen und pflegen werden. Aber der Hauptsache nach beruht die moderne Kulturentwicklung doch auf der Industrie. Sie ist die Macht, die, was die Form betrifft, den guten Geschmack mit entscheidendem Erfolg verbreiten und die Physiognomie des Alltags mit einem Schlag verbessern kann, wenn sie bedeutende und führende Künstler in die technische Leitung beruft. Die Masse künstlerisch zu machen, ist ein aussichtsloses Geschäft. Von Mann zu Mann darüber zu debattieren, was schön und nicht schön ist, würde zu keinem Ende führen. Die Masse kann nur erträglich gemacht werden, wenn ihr schlechte Produkte vorenthalten

und ausschließlich Gutes gereicht wird. Sie darf nicht befragt werden, denn sie hat kein Urteil. Den Markt zu bestimmen und die Sachlage zugunsten der Kultur zu ändern, diese Macht hat lediglich die große Industrie. In der Qualität kann sie ein anständiges Durchschnittsniveau halten, was vielfach schon erreicht ist. Wenn darüber Einigkeit herrscht, daß das Industrieprodukt niemals mit dem Kunsthandwerk wetteifern kann, daß aber beide an ihrem Platz gut sind, das eine der Nützlichkeit und das andere der Schönheit und des Kunstbedürfnisses wegen, dann ist viel geschehen, um die Lage zu klären und den rechten Weg zu finden.

Frau Mackintosh

Applikation

Henry van de Velde

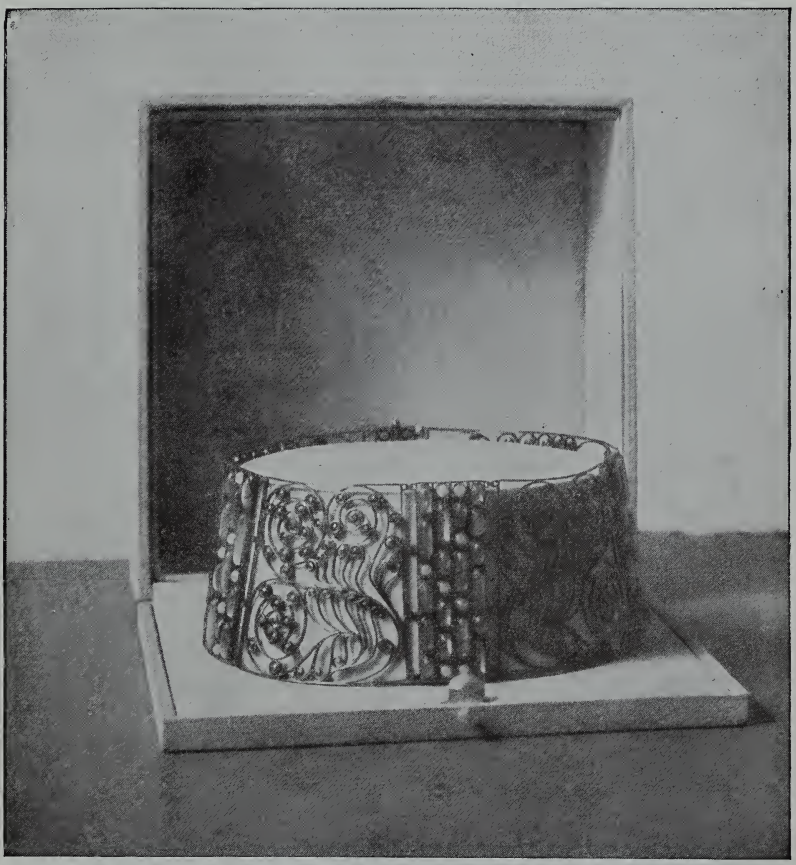
Atelierhaus; Kunstgewerbe-Seminar, Weimar

Henry van de Velde

Speisezimmer

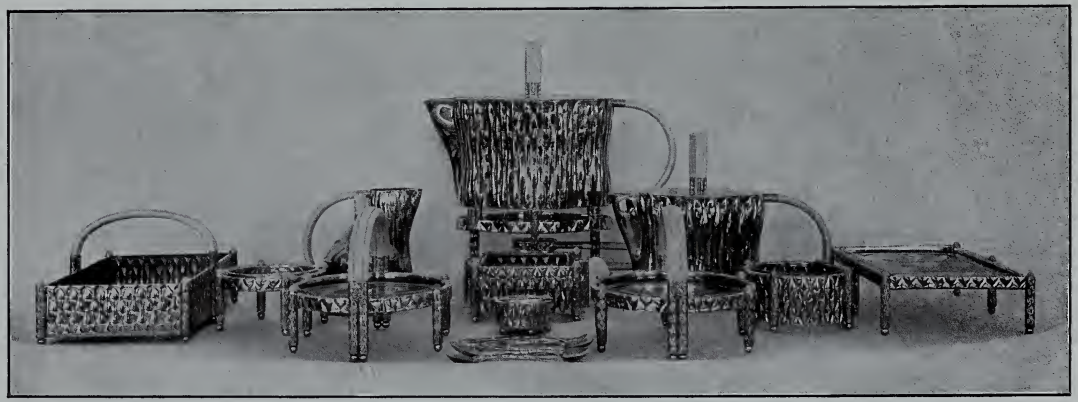
Henry van de Velde

Salon



Koloman Moser (Wiener Werkstätte) Kollier

Koloman Moser (Wiener Werkstätte) Bemalter Schrank



C. O. Czeschka, Hamburg (Wiener Werkstätte) — Teegarnitur, silbervergoldet

Otto Prutscher (Wiener Werkstätte) Schmuck, Perlschale und Platin

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Diele I. Stock, Haus B.-H., Wien

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H., Wien

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H., Bibliothek

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H., Schlafzimmer

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H.

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Sanatorium Purkersdorf

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus A.B., Wien

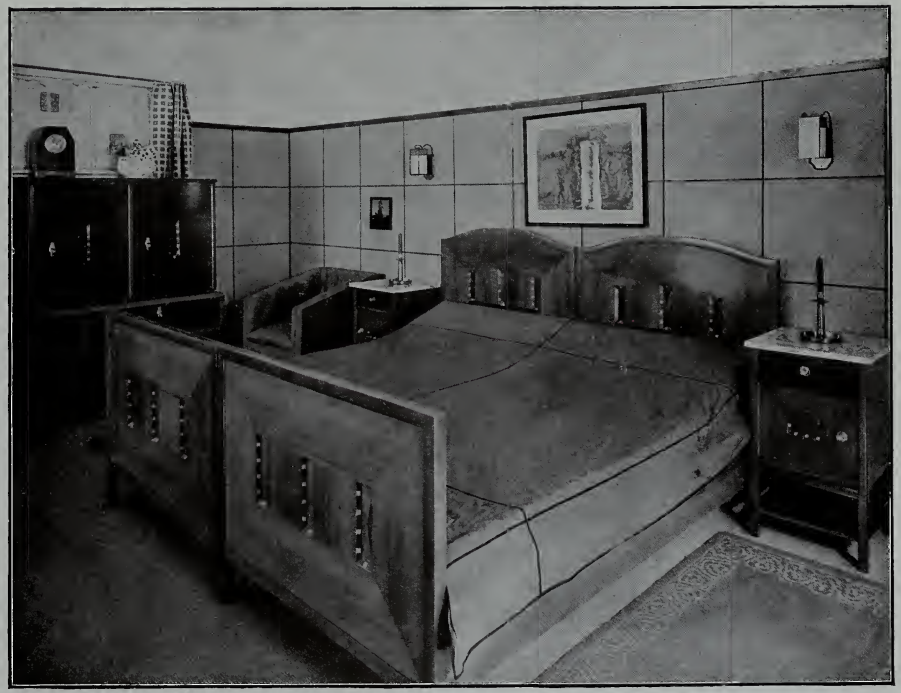
C. O. Teschka (Wiener Werkstätte)

Kaiser-Kassette

Franz Metzner — Denkmalfigur

Rich. Lukſch

Porträtkeramik



Karl Bertsch

Schlafzimmer

Karl Bertsch

Schlafzimmer

Karl Bertsch

Schlafzimmer

Karl Bertsch

Wäscheschrank

A. Niemeyer

Speisezimmer

A. Niemeyer, Karl Bertsch — Papierladen, München

A. Niemeyer, Karl Bertsch

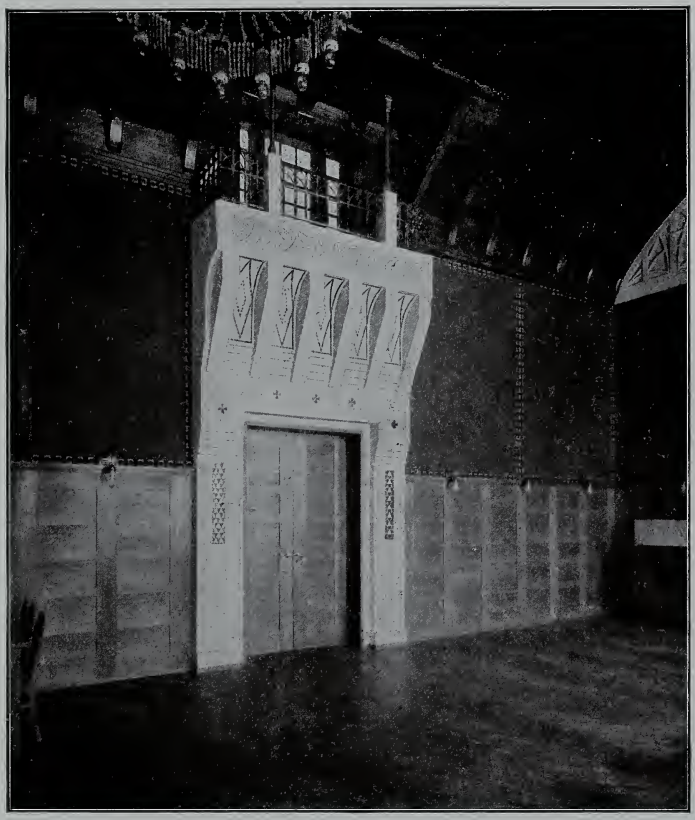
Restaurant Hoftheater, München

A. Niemeyer, Karl Bertsch — Restaurant Hoftheater, München

A. Niemeyer — Papierladen, München

Willy v. Beckerath

Schlafzimmer



Willy v. Beckerath

Saal der Offiziers-Speiseanstalt

Richard Riemerschmid

Schlafzimmer

Bruno Paul

Kajüte Deutscher Lloyd

Bruno Paul — Empfangsraum

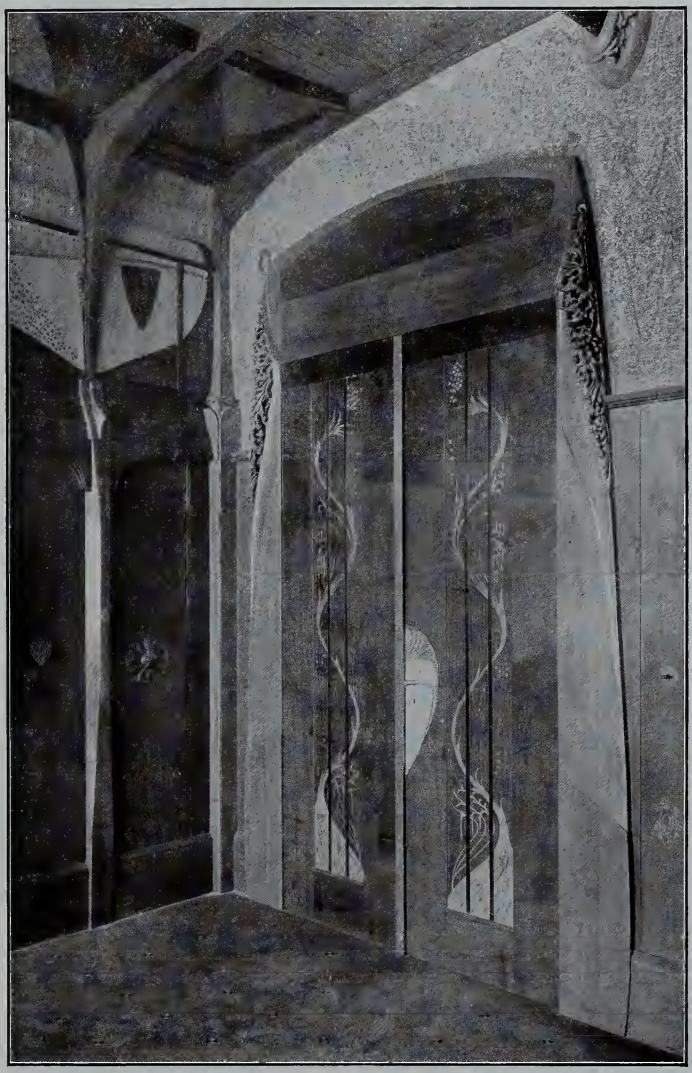
H. Obriſt

Urnengrabmal

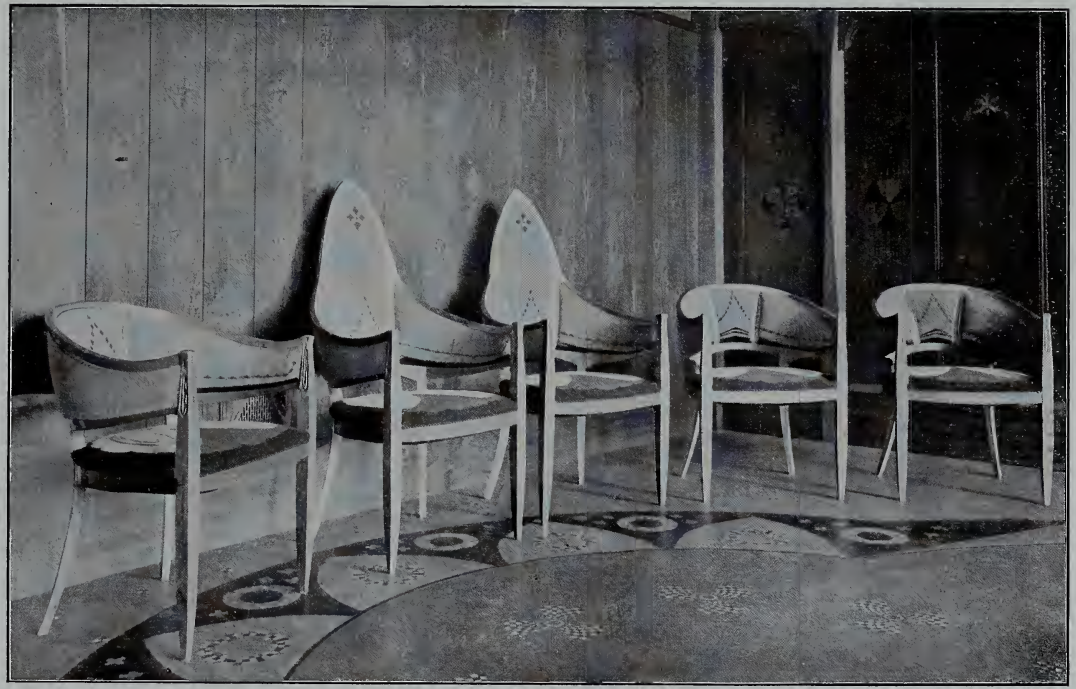
Bernhard Pankok — Musikzimmer

Bernhard Pankok — Kerzenluster

Bernhard Pankok — Schrank, Haus Obrist



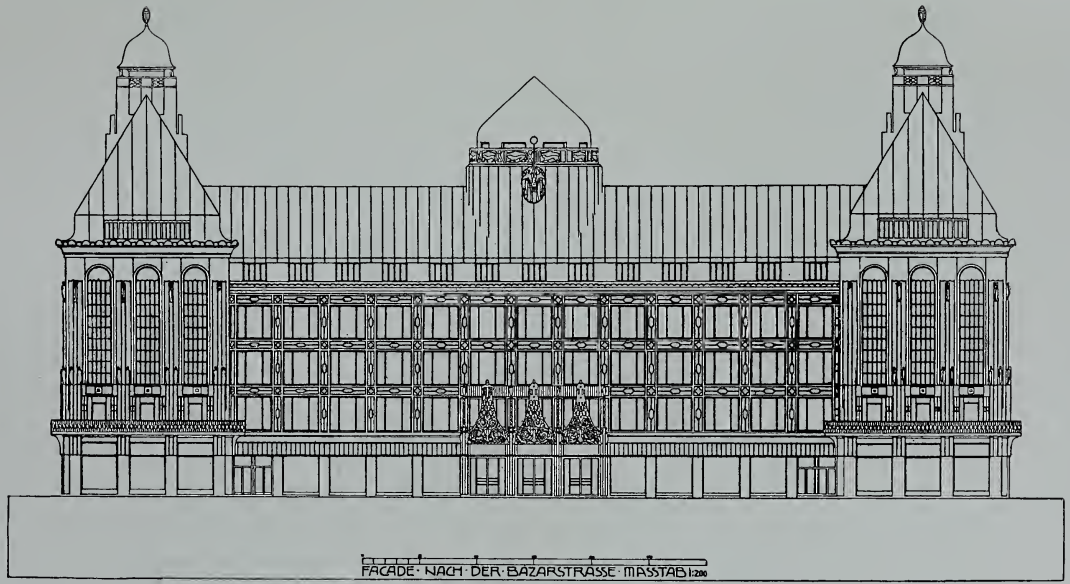
Bernhard Pankok — Trauzimmer, Dessau



Bernhard Pankok

Trauzimmer, Dessau

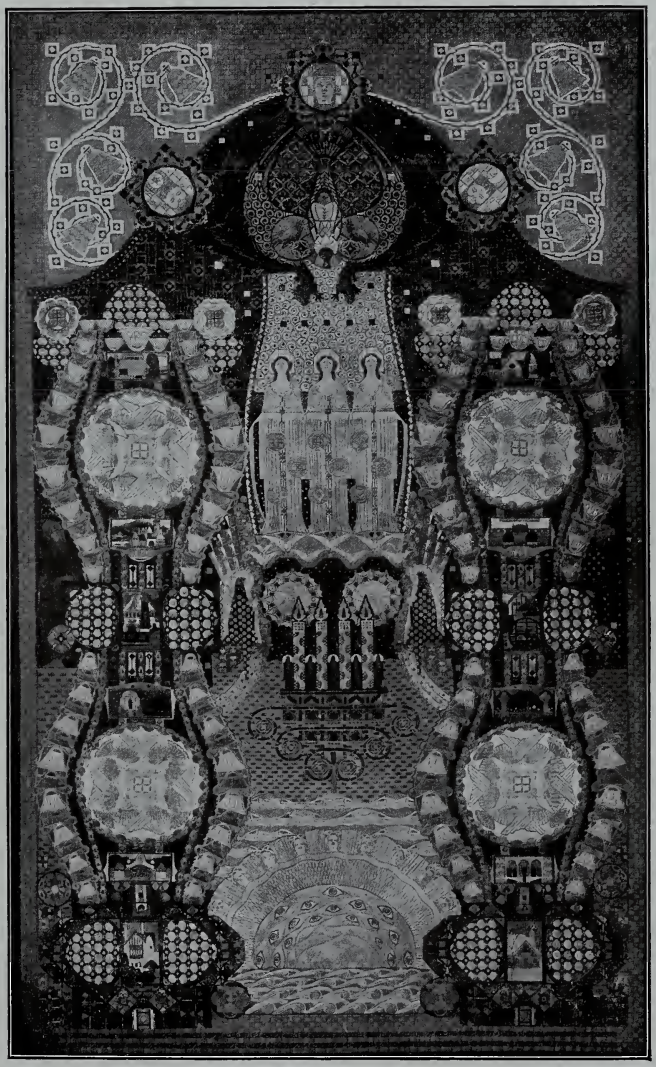
Bernhard Pankok — Trauzimmer, Dessau



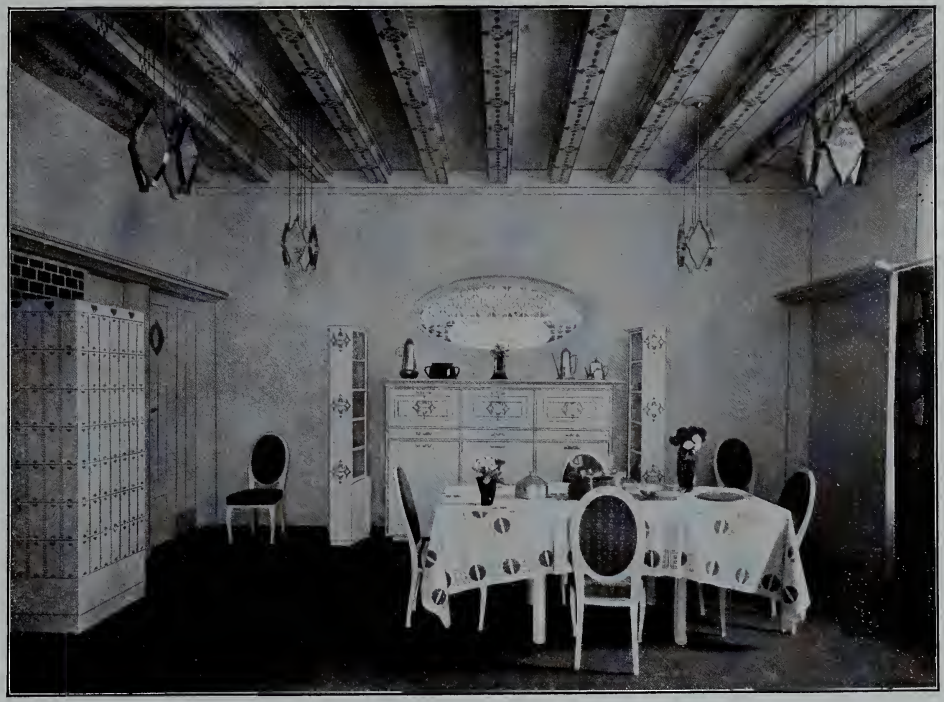
Joseph M. Olbrich

Warenhaus Tietz, Düsseldorf

Joseph M. Olbrich — Kajüte Deutscher Lloyd

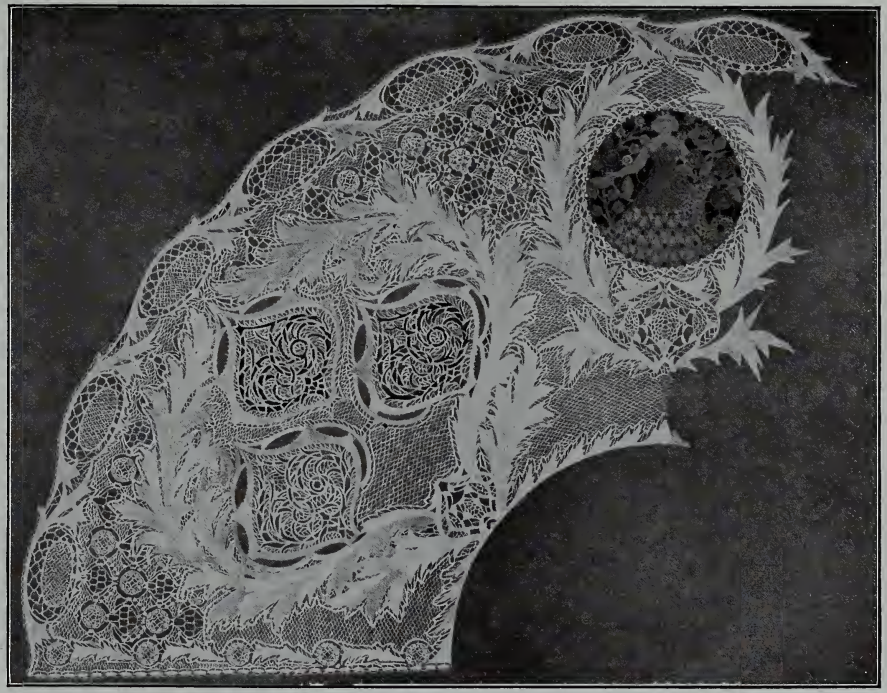


Joseph M. Olbrich — Wandteppich für eine Kirche



Joseph M. Olbrich

Speisezimmer

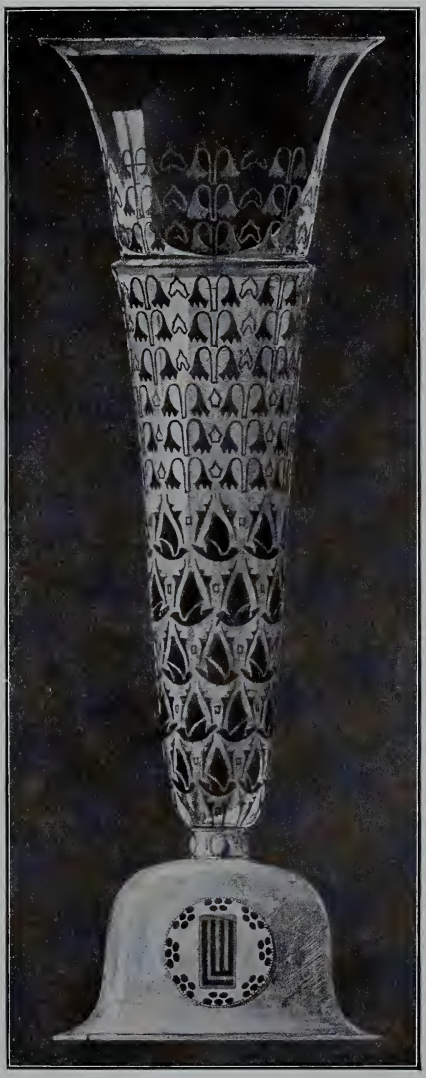


Joseph M. Olbrich

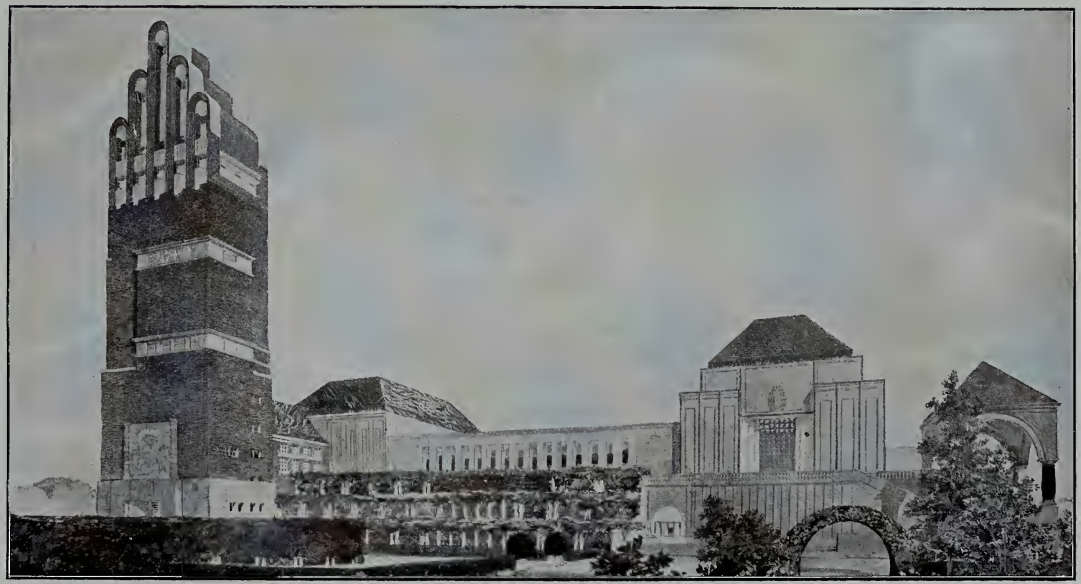
Spitzenfächer

Joseph M. Olbrich

Ehrenschreibtisch

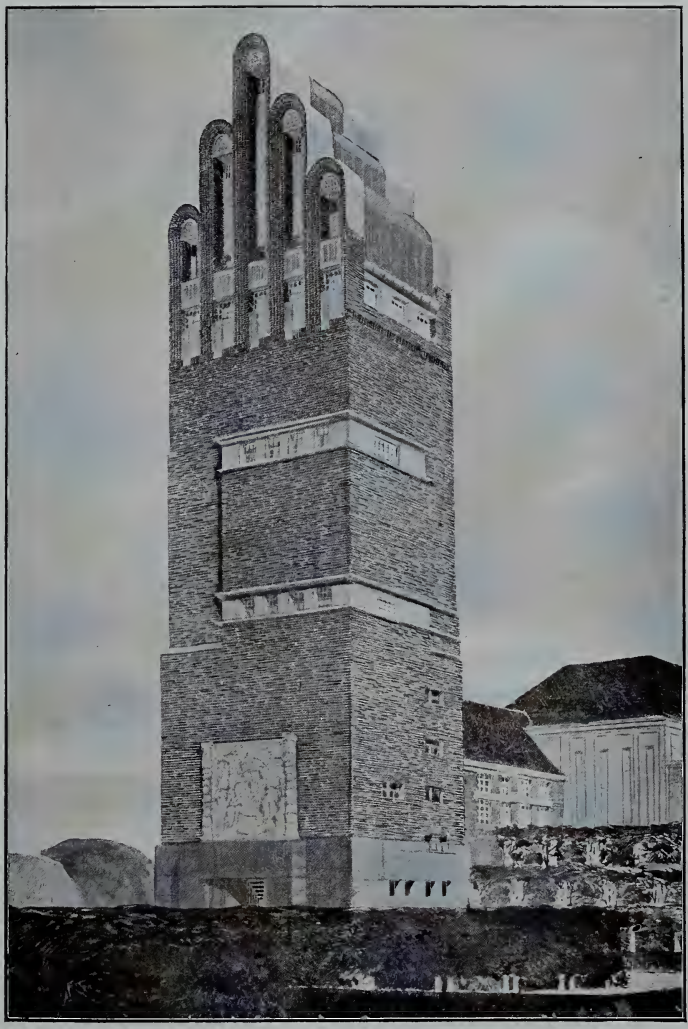


Joseph M. Olbrich Prunkbecher

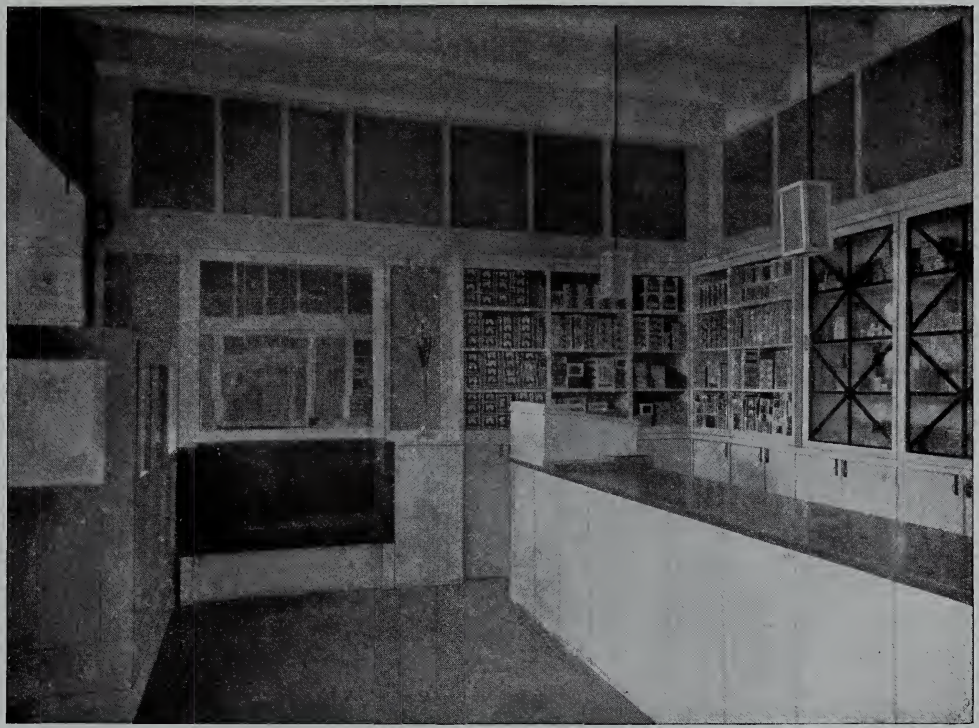


Joseph M. Olbrich

Hochzeitsturm und Kunsthallen, Darmstadt

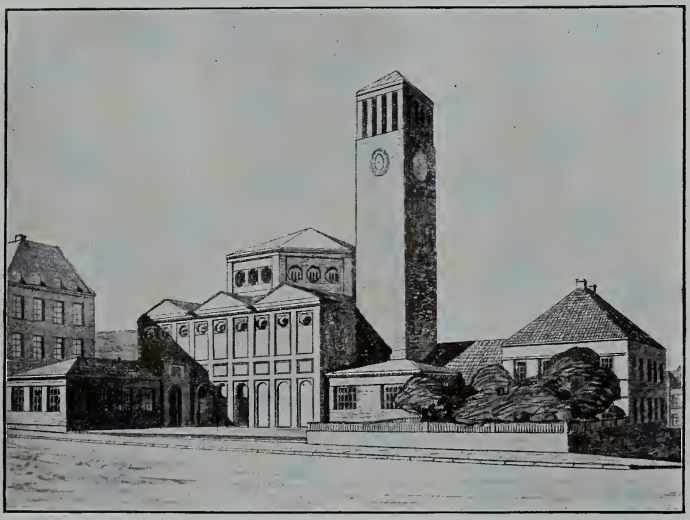


Joseph M. Olbrich — Hochzeitsturm in Darmstadt



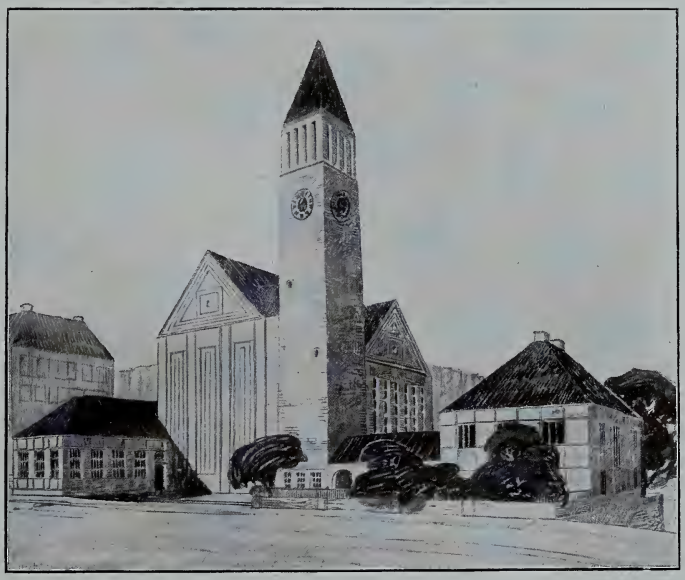
Peter Behrens

Zigarrenladen



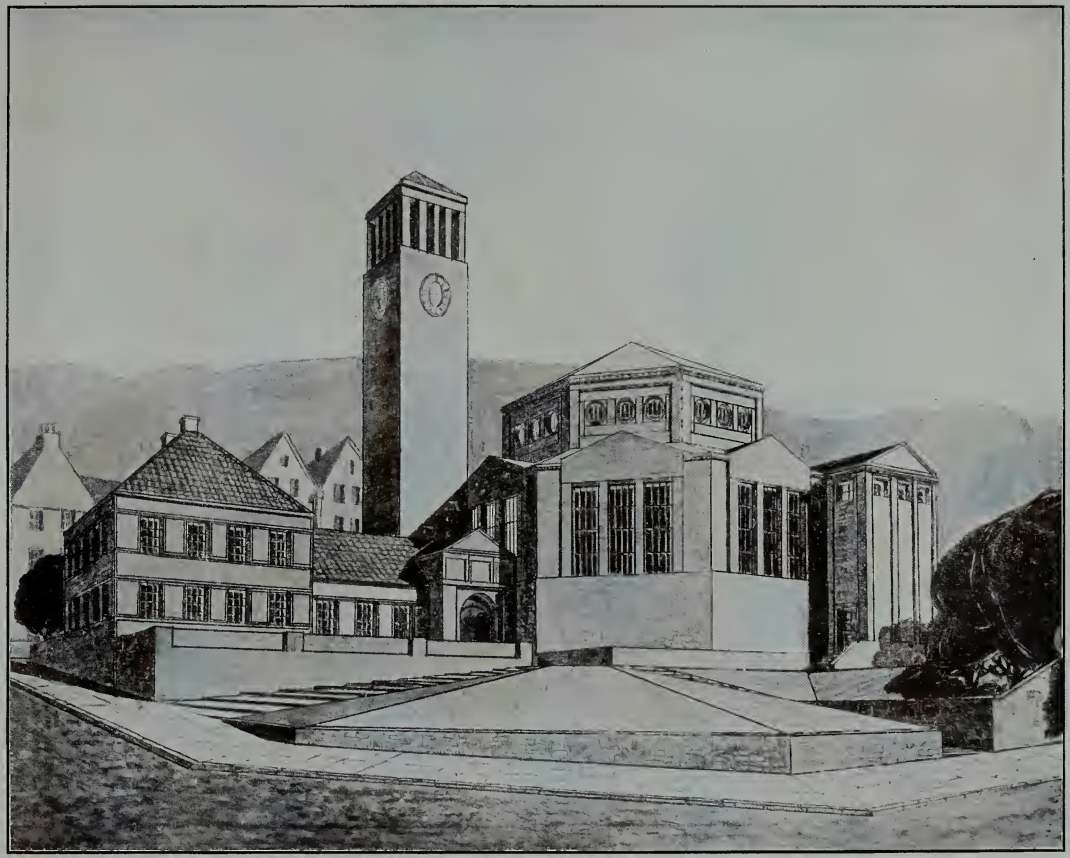
Peter Behrens

Prot. Kirche zu Hagen



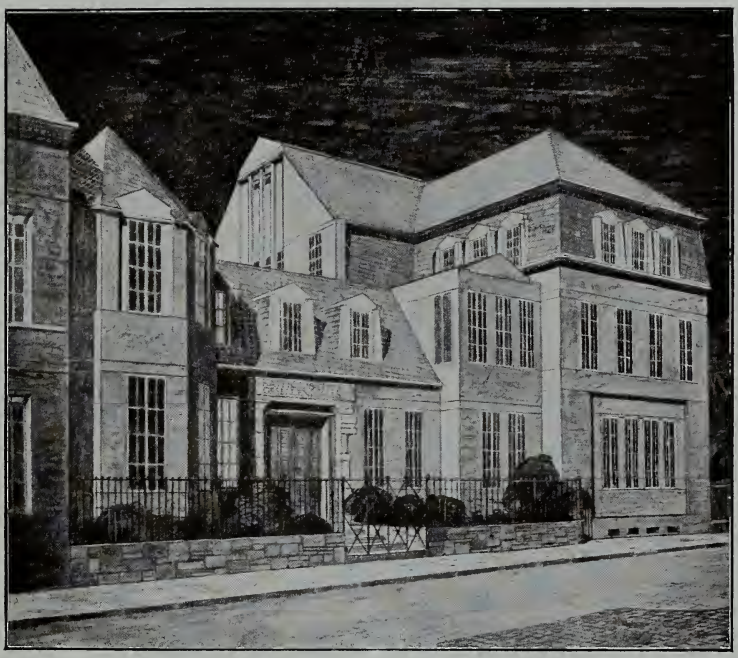
Peter Behrens

Prot. Kirche zu Hagen



Peter Behrens

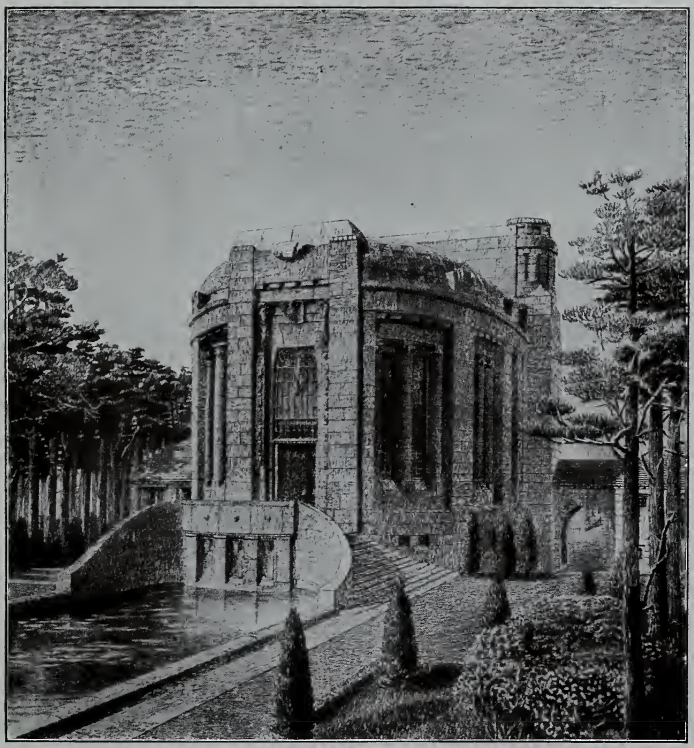
Prot. Kirche zu Hagen



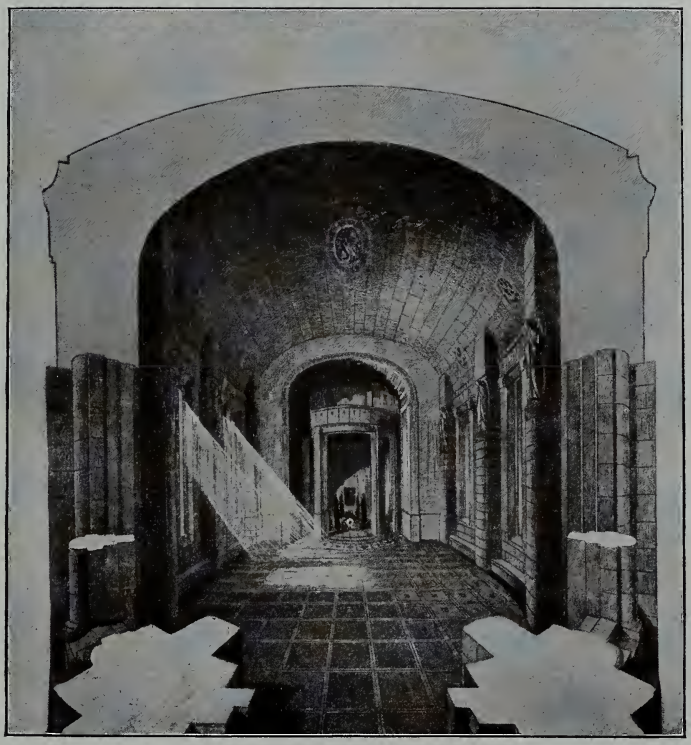
Peter Behrens — Kath. Gesellenhaus, Neuß

Peter Behrens

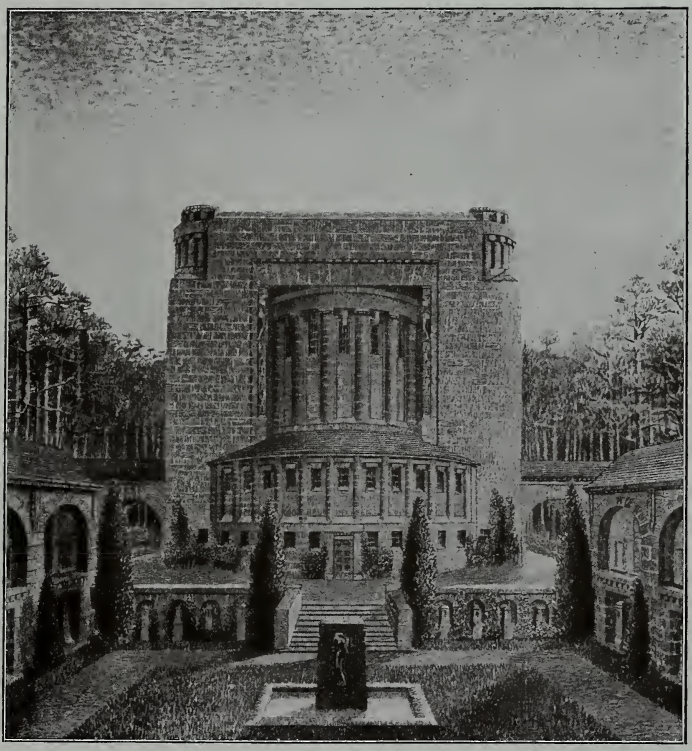
Kath. Gesellenhaus, Neuß, Hofseite



Fritz Schumacher — Krematorium



Fritz Schumacher — Krematorium



Fritz Schumacher — Krematorium

Paul Schultze-Naumburg

Haus Wildenbruch, Weimar

Paul Schultze-Naumburg

Haus Wildenbruch, Weimar

Emil Högg

Bremer Diele

August Endell — Festsaal, Berlin

Alexander Schröder

Empfangszimmer

Leistikow

Landschaft

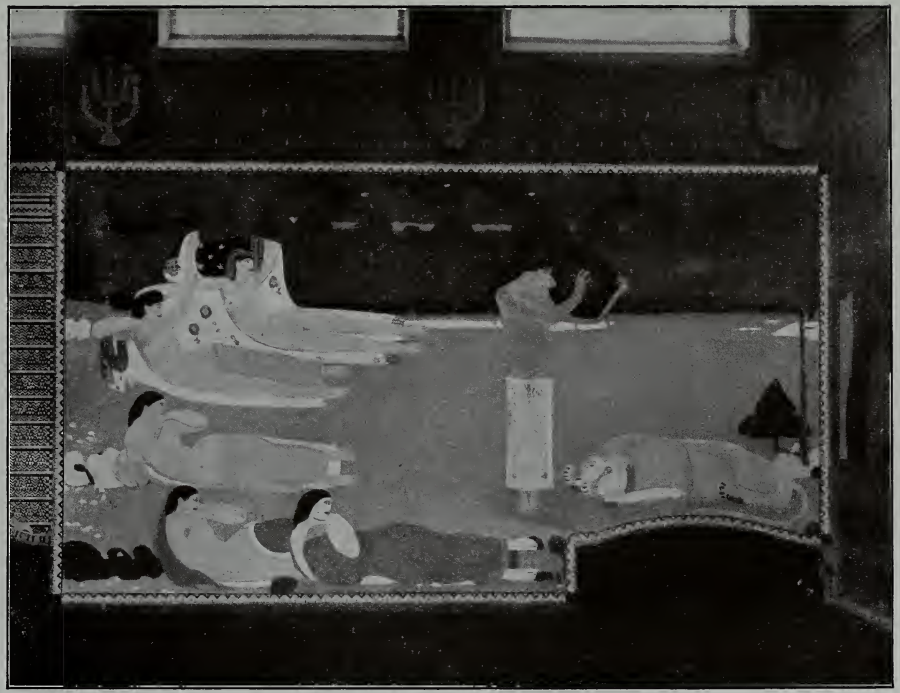
A. Mohrbutter — Wandteppich

Billing

Kunsthalle, Mannheim

Theodor Fischer

Pfullinger Hallen



Freskenbild Pfullinger Hallen

Theodor Fischer

Reutlinger Kolonie

Töpfereien von Seidler, Konstanz

Max Läuger

Keramik

Georg Wrba — Wittelsbacher Brücke, München

Georg Wrba

Bronze

Karl Groß

Stuck-Plafond

Karl Groß

Zinngefäße

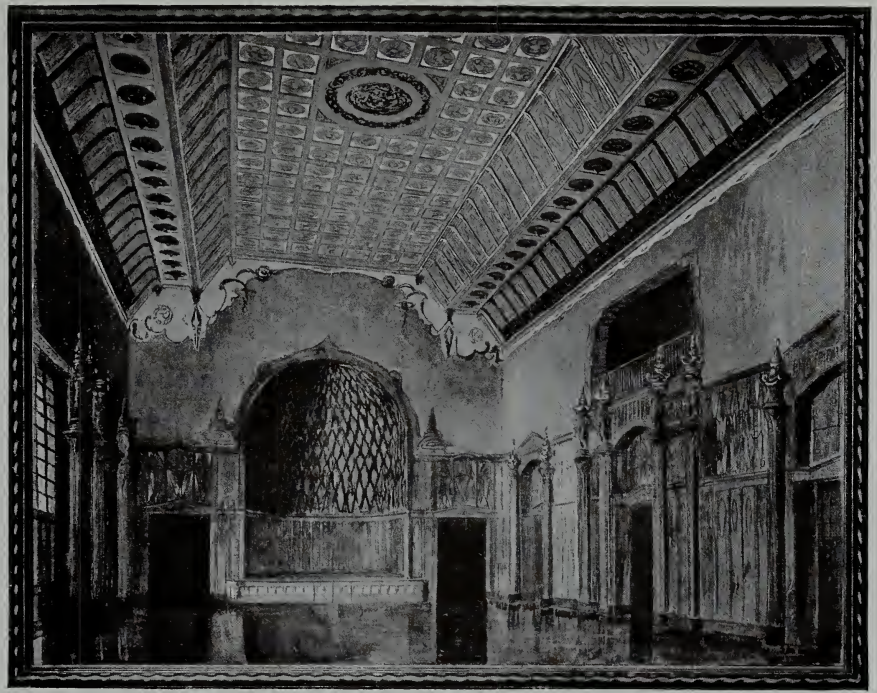
Cissarz

Kirchenlampe

Wilhelm Kreis

Warenhaus Renner, Dresden

Martin Dülfer — Repräsentationsraum

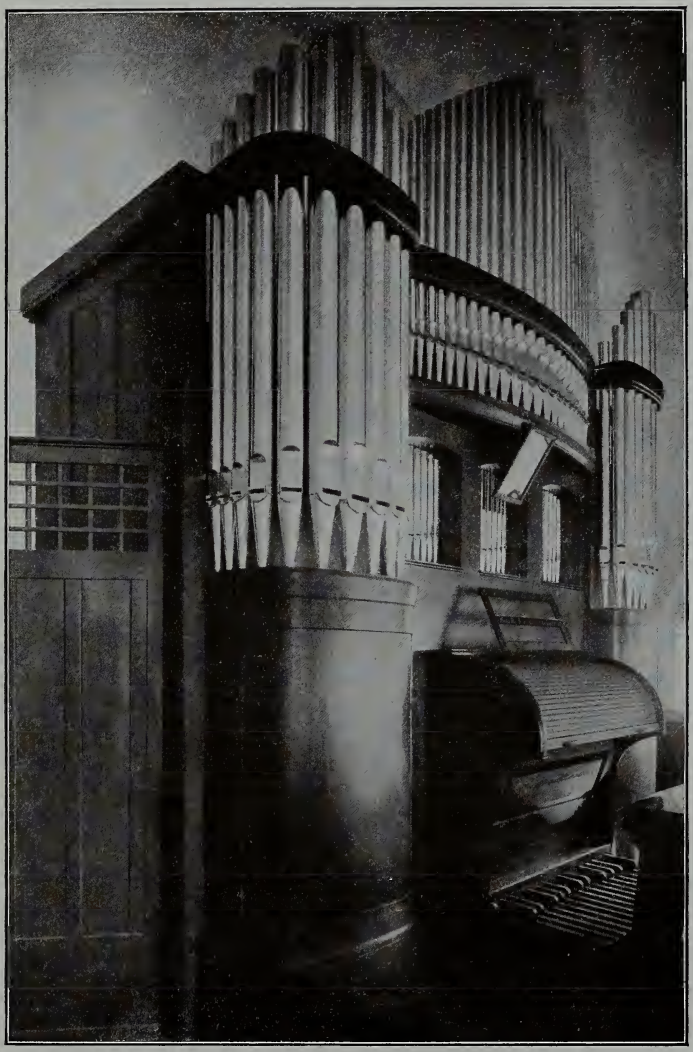


Bruno Schmitz

Haus Rheingold

Bruno Schmitz

Haus Rheingold



A. Grenander

Orgelgehäuse

A. Grenander

Zeitungskiosk, Berlin

Klinkhardt & Biermann ◦ Verlag ◦ Leipzig

Von **Joseph Aug. Lux** erschien vor kurzem als 10. Band in den

STÄTTEN DER KULTUR

herausgegeben von Dr. Georg Biermann

Altholland

Mit Buchschmuck nach Zeichnungen alter Meister und vielen Kunstbeilagen

In derselben Sammlung erschienen bisher:

Bd. 1. **Berlin.** Von W. von Oettingen. Buchschmuck von Meinhard Jacoby.

Bd. 2. **Frankfurt.** Von Paul Ferdinand Schmidt. Buchschmuck von L. Pollitzer.

Bd. 3. **Bremen.** Von Karl Schaefer. Buchschmuck von Carl Weidemeyer, Worpswede.

Bd. 4. **Rothenburg** ob d. Tauber. Von H. Uhde-Bernays. Buchschmuck von M. Ressel.

Bd. 5. **Leipzig.** Von Ernst Kroker. Mit Illustrationen und Buchschmuck von B. Héroux.

Bd. 6. **Danzig.** Von August Grisebach. Mit Illustrationen und Buchschmuck von Paul Renner.

Bd. 7. **Luzern,** **der Vierwaldstätter See und der St. Gotthard.** Von Hermann Kesser. Mit Buchschmuck und Holzschnitten von E. Stiefel, Zürich.

Bd. 8. **Wien.** Von Franz Servaes. Mit Buchschmuck von Hermine Heller-Ostersetzer und vielen Kunstbeilagen.

Bd. 9. **Lübeck.** Von Otto Grautoff. Mit Buchschmuck von Fidus und vielen Kunstbeilagen.

Preis jedes Bandes M. 3.—. In biegsamem Ganzlederband M. 5.—.

Die Sammlung wendet sich an den großen Kreis der Gebildeten und Freunde alter Kultur, die sie wundervoll in den Geist der Vergangenheit und Gegenwart, die sich im Werden dieser Kulturstätten ausdrückt, einführt.

:: Den ausführlichen Verlags-Katalog erhalten Interessenten auf Wunsch gratis und franko durch die Verlagsbuchhandlung. ::

Klinkhardt & Biermann ∘ Verlag ∘ Leipzig

Dem gebildeten Kunstfreund sei die Sammlung

Monographien des Kunstgewerbes

Herausgegeben von Prof. Jean Louis Sponsel

wärmstens empfohlen. Preis jedes Bandes, in vornehmen Bütteneinband gebunden M. 5.—, in kostbarem Liebhabereinband M. 6.—

Bisher erschienen folgende Bände:

1. **Vorderasiatische Knüpfteppiche.** Von Wilh. Bode
2. **Moderne Gläser.** Von G. E. Pazaurek
3. **Die Schmiedekunst.** Von A. Brüning
4. **Technik der Bronzeplastik.** Von H. Lüer
5. **Moderne Keramik.** Von Rich. Borrmann
6. **Italienische Hausmöbel der Renaissance.** Von W. Bode
7. **Deutsche Möbel.** Von Ferd. Luthmer
8. **Elfenbeinplastik.** Von Christian Scherer
9. **Medaillen der italienischen Renaissance.** Von C. v. Fabriczy
10. **Der Bucheinband in alter und neuer Zeit.** Von J. Loubier

Band 11 (Neue Folge):

Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance

Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens
von Julius v. Schlosser

Dieser erst kürzlich erschienene Band, mit dem eine in der Ausstattung wesentlich verbesserte Neue Folge der Sammlung anhebt, die nach verschiedenen Gesichtspunkten ausgebaut werden wird, hat den feinsinnigen Direktor der Waffen- und Altertümersammlungen des Wiener Hofmuseums zum Verfasser. Die Geschichte des Sammelwesens in Europa ist hier zum erstenmal geschrieben und es ist damit ein Gebiet erschlossen worden, das kulturhistorisch wie kaum ein zweites in der Geschichte der Menschheit vielsagend und ansprechend ist. Nicht nur der Gebildete unserer Tage, selbst der zünftige Kulturhistoriker entdeckt in diesem von Anfang bis zu Ende anregenden und geistvollen Werke ein wundersames Neuland mystisch-schönheitssuchender Lebensbetätigung der besten Geister vergangener Zeiten, das zu seltsamen Betrachtungen stimmt. Das Thema ist bis in die Gegenwart hinein fortgesponnen. Die Illustrationen sind zum größten Teil den reichen Schätzen des Wiener Hofmuseums entnommen.

Den ausführlichen Verlags-Katalog erhalten Interessenten auf Wunsch gratis und franko durch die Verlagsbuchhandlung.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00881 5058